خلود!

رئيس التحرير



منذ وعى الإنسان ذاته، وأدرك أن بقاءه في هذه الحياة محدود، وأن له نهاية محتومة، مهما طالت مسافاته وأوقاته؛ وهو يبحث محموماً عن طريقة للخلود، لم يفلح في الوصول إليها، وتفاقم شقاؤه مع فشله المتكرر، وعجزه عن إيجاد تفسيرات مقنعة، وإجابات شافية على أسئلة ملحّة، وتساؤلات لم يخفّ وهجها، رغم تطور أدوات البحث، وتكاثر الإنجازات الهائلة في مختلف المجالات.. كما لم تَنسْ محاولاته لكي يخلّد ذكره بعد أن يمضي، بما يمكن أن يتركه من آثار مهمة، تدل على مخلِّفها جماعات ووحداناً..

ربما كان هذا وراء اكتشافه للفن إحدى أهم الوسائل المؤسية والمواسية لمحاولاتِ الإنسان الدؤوبة لذلك.. وليس عبثاً أن كان، ويكون، لغز الموت جوهر الكثير من الإبداعات الفنية عامة، والأدبية خصوصاً.

وما من شك في أن الموضوع وحده ليس هو ما يبقي الأثر الأدبي خالداً أطول فترة ممكنة؛ بل الإبداع بعناصره المختلفة هو الذي يخلده.

وليست المدوّنات والكتب، مهما تعددت وتزينت وتفخّمت، هي ما يحدد هذا الشكل من الخلود قيمة ومدىً؛ بل الجودة الفنية التي تعبر عنها الموهبة والجدية والخبرة والمتابعة..

وهنا يمكن الكلام عن كتاب وحيد كان وراء شهرة صاحبه، أو قصيدة يتيمة خلدت قائلها؛ في حين لم تصمد عشرات المؤلفات حتى لتشهد موت مؤلفها!

ولا يجوز أن ننسى العوامل التي تساعد على الشهرة تسويقاً وإعلاماً ودراسة ونقداً.. ولا الدور الأساس للبيئة الثقافية، مع ما تتضمنه من مؤشرات تتعلق بالمستوى الثقافي والإعلامي والاجتماعي، أو الإنساني بشكل عام. واستطراداً يمكن الحديث عن الكثيرين القادرين الذين يستخدمون هذه المؤشرات لانتشار سريع وشهرة مؤقتة، بما قد يمتلكون من وسائل الجذب والترغيب والإغراء، مع ما يمكن أن يكون من بعض علامات الترهيب التي يلجأ إليها الكاتب (الواصل) أو أصحابه أو مريدوه!

ولا يقتصر الأمر على المساحات الأرضية منابرَ ومطابع وأوراقاً وشاشات، ولا يتوقف على عناصر نشر وتوزيع معروفة ومألوفة، ولا على متلقين قريبين مهما ابتعدوا؛ أو لم يعد كذلك؛ فقد وجد الكثيرون في الشابكة /الانترنيت/ ميداناً واسعاً للقول والكتابة والنشر والدردشة والترويج والدعاية والتقريظ بلا حساب.. ومجالاً للتسطح والابتذال والهرف والقدح والتسفيه والتشويه.. وما إلى ذلك!

واستسهل الكثيرون الدخول إلى مختلف المواقع (الثقافية) وإلقاء فيها ما يودّون من كتابات وأقوال يصل بعضها حد الثرثرة بلا طائل، من دون أن يدركوا أن هذا الانتشار وحده لا يكفي لترسيخ اسم أو ترسيم أديب، ناسين أو متناسين أن هذا سلاح ذو حدين؛ فهو يخلد الجيد بحسناته والرديء بهناته، ويبقي على المنعكس السيئ والذكر الحسن.

وقد بات هماً لدى المهتمين بالشبكة العنكبوتية، كما تابعت مؤخراً، عدم القدرة على التخلص مما يلقى فيها من معلومات خاطئة، أو اتهامات باطلة، أو أفكار مضللة.. وهذه المنغصات، إضافة إلى ما تسببه من إساءات وأذيات لا يمكن حصرها، وما تؤدي إليه من تكريس للكثير من المظاهر السلبية، تشغل حجماً هاماً يمكن أن يملأ بما هو ناصع ومجدٍ ومؤمّل، وتشكل عثرات متكاثفة في طريق ما يمكن الوصول إليه من أشياء مفيدة، وفرص متاحة، ومزايا حميدة؛ وفي هذا ضرر للآخرين لا يستهان بآثاره؛ ولا سيما أن الموضوع ذاته، أيّ موضوع، لا يقف عند موقع واحد ولا صفحات محددة؛ بل ربما يتناسخ عبر عشرات المواقع ومئات الصفحات، ويغدو خارج نطاق السيطرة عليه، والتحكم به، والإفلات من تبعاته.

وهذا لا يعني بأيّ حال التقليل من أهمية هذا المدى المتشاسع /الانترنيت/، والإمكانيات التي يتيحها أمام الجميع، والفائدة التي يمكن أن يجنيها فيه من تضيق بهم السبل، وتضعف القدرات، وتشحّ العلاقات والوسائط.. كما يجب أن لا يحدّ من المشاركة في هذه الشابكة، والاهتمام الجدي بالتواصل معها وعبرها؛ لكنه يتطلب المسؤولية الذاتية في تقديم النفس إلى الملأ كتابةً أدبيةً، أو آراء، أو تعليقات.. ويتطلب أيضاً الحرص على الوقت والجهد والأعصاب، وأشياء أخرى!

وإذا كنا نتفهّم حساسية المبدع، وثقته بما ينجز، وتقديره أن في نشر إبداعه إلى أكبر شريحة قارئة فائدةً لهم وإرضاء لطموحه، فإن مما لا يمكن قبوله أن يكون جميع الكتاب مبدعين، وما لا يمكن فهمه أن يتجرأ الكثيرون إلى إطلاق جميع نتاجاتهم إلى العالمين، بلا تأنٍ أو تشذيب، أو حتى مراجعة نحوية أو إملائية. وهذا مما لا يمكن أن يحدث في الواقع الورقي، على هذا القدر على الأقل، لأن أحداً ما لا بدّ أن يقرأه قبل أن يرى النور، بعيداً من مفهوم الرقابة وانعكاساتها غير المستحبة. مع ملاحظة أن المبدع الحقيقي لا يقدم على مثل هذا الفعل بسهولة واندفاع؛ بل من يسارع إليه -من دون أن نعمم- هم طالبو الشهرة النارية، محبو الظهور الرخيص، المتطفلون المدّعون السطحيون الجاهلون بما يسببه تقديم نص ضعيف أو كتابة فجة أو رأي متسرع، من انطباع يصعب تغييره أو تجاوزه، يلاحق الشخص، ويستعاد، ما

بقيت هذه الآثار قيد التداول الذي يتجدد مع كل عملية (بحث)، تتناول هذا الكاتب أو سيرته أو نتاجاته أو أي أمر له علاقة به، مع مختلف الآراء والتعليقات ذات الصلة..

وهنا نرى أن الرغبة في الخلود تنقلب إلى مشكلة عالقة، بدلاً من أن تكون غاية نبيلة! وما يزيد الأمر نشازاً، أن من يقوم بالإساءة إلى النفس الشخص ذاته؛ من دون أن نتغافل عن أن هناك من يتعمد الضرر بالآخرين وسمعتهم وحضورهم وتاريخهم، مستغلين فسحة الحرية، وفضاء الأريحية، معبّرين عما في ذواتهم من شرور، وما في دواخلهم من سموم، وما في عقولهم من قصور وانحراف..

وغنيّ عن القول، إن سمعة الكاتب لا تأتي من كتاباته فحسب؛ بل من سلوكه وعلاقاته ومبادراته أيضاً؛ ولا سيما إذا ما كان مسؤولاً في الثقافة أو الإدارة أو في أي ميدان آخر. وحين يحسن الكاتب الإنجاز الإبداعي يحصل على جدارة بالخلود على الورق، كما على أجنحة الشابكة؛ وحين يحسن الأداء العملي الإنساني، يسهم في إضاءة الكثير من الجوانب المشعة الخفيّة لدى هذا الكائن العاقل، ويعزز مفهوم المثقف المثال والقدوة. وحين يقصر في ذلك، أو يهمل، أو يتغافل، أو يعجز، أو يتقصد الفعل الكريه، ويستمرئ التصرفات التي لا تليق؛ فهو يسيء إلى نفسه وعمله ومشاركيه والمجتمع بأثره.

ولم يعد شيء ليخفى أو ليخبأ طويلاً، والأعين تتكاثر، وقرون الاستشعار تتكاثف أرضياً وورقياً وفضاء عنكبوتياً.■

★ غســان كامــل ونــوس

نظريات الترجمة (*)

ماتيو غيدير

ت: أ. د. محمد أحمد طجو

نجد إلى جانب المقاربات التي تشير إلى توجه عام للدراسات، انطلاقاً من وجهة نظر نسقية خاصة (لسانية، وسيميائية، وبراغماتية، وتواصلية، إلخ.) عدداً من النظريات الخاصة بالترجمة. إن «نظريات» الترجمة أبنية مفهومية تفيد في وصف النص المترجم أو عملية الترجمة وشرحهما أو نمذجتهما. وإنها تنطوي، حتى لو كانت ناجمة عن أطر مفهومية موجودة، على خصوصية تتمثل في أنها حصرية؛ أي في أنها تقترح تأملاً يركز على الترجمة فقط. فهذه النظريات، على العكس من المقاربات التي تميل إلى إلحاق الترجمة بالأنساق العلمية القائمة instituées، تسعى إلى تعزيز استقلال علم الترجمة. ويبقى أن طبيعة نظرية الترجمة يجعل منها مجال الدراسات مشتركة الأنساق العلمية بامتياز. وسوف أقدم في ما يلي نظريات الترجمة الرئيسة والمعروفة.

1. النظرية التأويلية

إن النظرية التأويلية في الترجمة معروفة باسم «مدرسة باريس»، لأنها عرضت في المدرسة العليا للمترجمين التحريريين والمترجمين الشفهيين (ESIT، باريس). وإننا

(*) هذه ترجمة الفصل الرابع من كتاب ماتيو غيدير Mathieu Guidère مقدمة في علم الترجمة، الطبعة الثانية الصادرة في عام 2010، (الطبعة الأولى 2008)، عن دار النشر البلجيكية De Boeck.

ندين بهذه النظرية إلى دانيكا سيليسكوفتش Danika Seleskovitch وماريان لوديرير Marianne Lederer، ولكنها اليوم تحظى بعدد كبير من المؤيدين والمروجين لها في العالم الفرانكفوني.

يعود أصل هذه النظرية إلى الممارسة الاحترافية لدانيكا سيليسكوفتش التي استندت إلى تجربتها في الترجمة في المؤتمرات إلى وضع نموذج في الترجمة من ثلاث مراحل: التأويل، وتحرير المعنى من ألفاظه الأصلية، وإعادة الصياغة.

يقترض هذا النموذج مسلماته النظرية من علم النفس، ومن العلوم الإدراكية في عصره، مع اهتمام خاص بالعملية الذهنية في الترجمة. إن هم النظرية التأويلية الرئيس هو مسألة «المعنى». المعنى ذو طبيعة «غير كلامية» لأنه يركز على ما يقوله المتكلم (الصريح) وعلى ما يسكت عنه (الضمني). وينبغي على المترجم في سبيل إدراك هذا «المعنى»، أن يمتلك «معارف إدراكية» تشمل معرفة العالم، وإدراك السياق، وفهم «ما يعنيه» الكاتب. وإن عدم امتلاك هذه المعارف يُعرض المترجم لمواجهة مشكلة الغموض الشائكة وتعدد التأويلات، وهي مشكلة يمكن أن تعطل استعداده للترجمة.

ترى دانيكا سيليسكوفتش أن الأمر يتعلق قبل كل شيء بسؤال «الإدراك»: هناك، من جهة، إدراك الأداة اللغوية (إدراك داخلي)، ومن جهة أخرى، إدراك الواقع (إدراك خارجي). يعني ذلك أن عملية الترجمة ليست مباشرة، وأنها تمر بالضرورة بمرحلة وسيطة هي مرحلة المعنى الذي ينبغي تحريره من ألفاظه الأصلية. إنها عملية فهم ديناميكية، وعملية إعادة التعبير عن الأفكار.

لقد أتى جان دوليل Jean Delisle، امتداداً لأفكار سيليسكوفتش، بنسخة من النظرية التأويلية أكثر تفصيلاً وأكثر تقنية، وذلك باللجوء إلى تحليل الخطاب واللسانيات النصية. درس دوليل على وجه الخصوص مرحلة المفهمة في عملية النقل بين اللغات، وعدّ عملية الترجمة تمر بثلاث مراحل.

أولاً، مرحلة «الفهم» التي تقوم على فك شفرة النص décoder الأصل، وذلك بتحليل العلاقات الدلالية بين الكلمات، وتحديد المضمون المفهومي بواسطة السياق.

ثانياً، مرحلة «إعادة الصياغة» التي تستوجب إعادة التعبير بالألفاظ re-verbalisation عن مفاهيم النص الأصل بلغة أخرى، وذلك باللجوء إلى الاستدلال وتداعي الأفكار.

ثالثاً، مرحلة «التحقق» التي تهدف إلى تثبيت خيارات المترجم، وذلك بإجراء تحليل جودة المعادلات بطريقة الترجمة الرجعية rétro-traduction.

وتدمج ماريان لودير Marianne Lederer هذه الأفكار في كتابها الترجمة اليوم (1994)، وتقدم رؤية عامة تساعد على إدراك مداخل «النموذج التأويلي» ومخارجه.

يرتكز «النموذج التأويلي» على ثلاث مسلمات جوهرية، ألا وهي:

1- كل شيء تأويل.
2- لايمكن أن نترجم من دون تأويل.
3- «البحث عن المعنى وإعادة التعبير عنه هما القاسم المشترك لكل الترجمات».

وتلخص ماريان لوديرير (Lederer 1994: 11) انطلاقاً من هذه المسلمات ثوابت النظرية التأويلية الرئيسة: «أثبتت النظرية التأويلية [...] أن عملية الترجمة تقوم على فهم النص الأصل، وتحرير شكله اللغوي من ألفاظه الأصلية، والتعبير عن الأفكار التي تم فهمها، والمشاعر التي تم الإحساس بها بلغة أخرى».

يتعلق الأمر كما نرى بنموذج تأويلي يمر بثلاث مراحل، وتكمن أصالته أساساً في المرحلة الثانية التي تسمى مرحلة «التحرير من الألفاظ الأصلية»، وهي مرحلة أساسية في عملية الترجمة.

إن هذا النموذج يشكل بفضل فعاليته البحث مجدداً في المقاربات التقليدية القائمة على تمييز مرحلة الفهم في اللغة المصدر، ومرحلة تليها هي مرحلة إعادة التعبير في اللغة الهدف: «يقوم فعل الترجمة إجمالاً على فهم «نص»، وفي مرحلة ثانية، على إعادة التعبير عن هذا «النص» بلغة أخرى» (Lederer 1994: 13).

يتطلب تأويل معنى نص تحديد المستوى الذي نقف فيه: «ينبغي منذ البداية التمييز بين اللغة، والجمل، والنص، لأنه إن أمكننا الترجمة في كل مستوى منها، فإن عملية الترجمة ليست نفسها عندما نترجم كلمات، وجملاً، أو نصوصاً (Lederer 1994: 13):

لقد قاد هذا التمييز (الكلمات، والجمل، والنصوص) مدرسة باريس إلى تمييز نمطين من الترجمة: «أضع تحت مسمى الترجمة اللغوية ترجمة الكلمات وترجمة

الجمل خارج السياق، وأطلق اسم الترجمة التأويلية أو الترجمة ترجمة النصوص» (Lederer 1994: 15).

وترى لوديرير أنه لا يمكن تصور الترجمة الحقيقية إلا نسبة إلى النصوص؛ أي في إطار خطاب، ووفقاً لسياق معين: «الترجمة التأويلية هي الترجمة بالتعادل، والترجمة اللغوية هي الترجمة بالتقابل [...] فالفرق الجوهري بين التعادل والتقابل هو أن الأول يتم بين النصوص، وأن الثاني يتم بين العناصر اللغوية» (Lederer 1994: 51).

يشكل تحديد المصطلحات هذا جانباً مهماً في النظرية التأويلية. وتعرف لوديرير بطريقة صارمة الأدوات المفهومية التي تساعدها على تصور عملية الترجمة. يشغل «المعنى» و«ما يعنيه» الكاتب مكانة جوهرية في هذا النموذج: إن معنى جملة هو ما يريد كاتب التعبير عنه عن عمد، وليس السبب الذي يتكلم من أجله، وأسباب ما يقوله أو نتائجه» (سيليسكوفتش Seleskovitch). وبالنتيجة، «تقر النظرية التأويلية للترجمة التي أثبتتها التجربة، أنه ينبغي إعادة التعبير عن دلالات الأشياء». وتضيف لوديرير (Lederer 1994: 90) الملاحظة التالية: «إننا نقول اليوم بطيب خاطر «المرجع» أكثر من «الشيء»».

خلاصة القول: إن النظرية التأويلية للترجمة تركز على الهدف، بمعنى أنها تبدي اهتماماً خاصاً بالقارئ الهدف، وبوضوح الترجمة الناتجة وبمقبوليتها في الثقافة المتلقية.

2. نظرية الفعل

لقد عرضت جوستا هولز- مانتاري Justa Holz-Mäntari (1984) نظرية الفعل في الترجمة في ألمانيا. ينظر إلى الترجمة في سياق هذه النظرية على أنها قبل كل شيء عملية تواصل بين الثقافات، تهدف إلى إنتاج نصوص تلائم مواقف خاصة وسياقات احترافية. وتعدّ الترجمة من جراء ذلك أداة للتفاعل بين الخبراء والزبائن.

وتستند هولز- مانتاري في عرضها هذا المفهوم البراغماتي إلى نظرية الفعل، وإلى حد واسع، إلى نظرية التواصل. وقد تمكنت بذلك من توضيح الصعوبات الثقافية التي ينبغي على المترجم أن يتغلب عليها عندما يتدخل في بعض السياقات الاحترافية.

إن هدف نظرية الفعل هو ترويج ترجمة وظيفية تساعد في التغلب على العوائق الثقافية التي تمنع حدوث التواصل بطريقة فعالة. وللوصول إلى ذلك، تنادي هولز- مانتاري (Holz-139 Mäntari 1984:) قبل كل شيء بالحد الأدنى من تحليل النص الأصل الذي يقتصر على «البناء والوظيفة». وترى أن النص الأصل مجرد أداة لاستخدام وظائف التواصل بين الثقافات، وأن ليس له قيمة ذاتية، وهو خاضع كلياً للهدف التواصلي الذي يحدده المترجم. وينبغي أن يكون اهتمام المترجم الرئيس الرسالة التي يجب نقلها للزبون وهذه الرسالة حصراً. فقبل أن يقرر التعادل الذي سوف يستخدمه، ينبغي على المترجم أن يتصور الرسالة في الثقافة الهدف، وأن يقدر مدى مقبولية الموضوع في اللغة الهدف.

تقوم فكرة «الجانبية» النصيprofil في هذا المنظور بدور مركزي لدى هولز- مانتاري. تعرف هذه «الجانبية» نسبياً وفقاً لوظيفة النص في الإطارات النوعية الموجودة في اللغة الأصل وفي اللغة الهدف.

ويبدو المترجم من وجهة النظر هذه الحلقة الرئيسة التي تربط المرسل الأصلي للرسالة بمتلقيه النهائي. وهو المخاطب المفضل للزبون، ومسؤوليته تجاهه مسؤولية أدبية كبيرة. وتشرح هولز- مانتاري (Holz-Mäntari 1986: 363) مطولاً المزايا الحرفية المطلوبة والعناصر التأهيلية الضرورية لتطوير هذه المزايا.

إن تصور نظرية الفعل في الترجمة بهذه الطريقة، يجعل منها في الواقع مجرد إطار لإنتاج النصوص الاحترافية متعددة اللغات. وإن فعل المترجم يعرف بالنسبة إلى وظيفته وهدفه. وينظر إلى النص الأصل على أنه وعاء من المكونات التواصلية، ويتم تقويمه بالنسبة إلى تقويم معيار الوظيفية. وفضلاً عن ذلك، يحدد دفتر شروط دقيقة خصائص النتاج المتمثل في الترجمة النهائية، وبعبارة أخرى، هدف التواصل، وطريقة تحقيقه، والأجر المتوقع، والمهل المفروضة، إلخ. وباختصار، تحدد الوظيفة مجمل عمل المترجم الذي ينبغي عليه أن يتصوره نسبة إلى الحاجات البشرية في الموقف التواصلي المستهدف من جهة، ونسبة إلى الأدوار الاجتماعية في ثقافة الوصول من جهة أخرى. وتميز هولز- مانتاري (Holz-Mäntari 1984: 17) على الأقل سبعة أدوار وفقاً للمواقف: مدرب الترجمة، والآمر بالترجمة، ومنتج النص الأصل، والمترجم، ومستعمل النص الهدف، والمتلقي النهائي.

يعدّ المترجم في تسلسل الأدوار هذا مجرد «ناقل للرسائل»: ينبغي عليه أن ينتج تواصلاً خاصاً، وفي وقت معين، ولهدف محدد. ولكن ينبغي عليه أن يعمل بوصفه خبيراً في التفاعل بين الثقافات interculturalité فينصح الزبون الآمر بالترجمة، ويتفاوض معه عند الحاجة حول أفضل السبل لبلوغ هدفه.

ترى هولز- مانتاري أنه ينبغي على المترجم أن يتخذ كل الإجراءات المفيدة للتغلب على الصعوبات التي تمنع الوصول إلى الهدف المنشود. وفضلاً عن ذلك، يتوجب عليه أن يتفاوض مع الآمر بالعمل حول الوقت المناسب، وحول أفضل الشروط لنشر ترجمته. وباختصار، المترجم مسؤول عن نجاح التواصل، وكذا عن فشله في الثقافة الهدف. وترى هولز- مانتاري أن هذه الشروط تنطبق على كل أنماط المنتجات الثقافية.

وهكذا تبدو الترجمة نشاطاً غائياً تتم ممارسته في إطار حزمة معقدة من الأفعال، ويخضع لهدف تواصلي شامل. ولا تكتفي هولز- مانتاري بإدراج العناصر الترجمية التي تدخل في تعريف الترجمة، مثل وحدة الترجمة، والنص الأصل أو الجنس الاستدلالي، ولكنها تأخذ أيضا بنظر الاعتبار كل مكونات التواصل بين الثقافات، لاسيما عملية إنتاج النصوص في كل لغة، ودور الخبير والثقافة الخاصة لكل زبون.

تنادي نظرية الفعل على سبيل المثال بإحلال العناصر الثقافية المناسبة للثقافة الهدف محل عناصر النص الأصل، حتى إن بدت بعيدة عن العناصر الأصلية. فالأمر الجوهري يتمثل في الوصول إلى الهدف المنشود نفسه في إطار التواصل بين الثقافات. والفعل وحده هو الذي يحدد في نهاية الأمر طبيعة الترجمة وطرقها.

لقد تعرضت هذه المقاربة الجذرية نوعاً ما لانتقاد العديد من علماء الترجمة، ويشمل ذلك أنصار المقاربة الوظيفية من أمثال نورد (Nord 1991: 28). فهم يلاحظون على وجه الخصوص عليها ابتعادها عن واقع ممارسة حرفة المترجم الذي لا يستطيع دائماً أن يقرر كل شيء. زد على ذلك أن بعض علماء الترجمة مثل نيومارك (Newmark 1991: 106) يلاحظون عليها رطانة مقاربتها الموجهة جداً نحو التجارة والعلاقات العامة، في حين أن هذا المجال لا يمثل سوى جانب ضئيل من النشاط الترجمي. وباختصار، يتمثل فضل نظرية الفعل في الترجمة في أنها وضعت مفاهيم الفعل والوظيفة في صلب عملية الترجمة، ولكنها لم تستنفد loin طبيعة الترجمة متغيرة الشكل.

3. نظرية الوظيفة skopos

تعني كلمة «skopos» اليونانية القصد والهدف أو القصدية. وتستخدم في الترجمية (علم الترجمة) للإشارة إلى النظرية التي وضعها في ألمانيا هانس فيرمير Hans Vermeer في نهاية السبعينيات. وهناك أيضاً من أنصارها كريستيان نورد Kristiane Nord (1988)، ومارغريت أمان Margaret Amman.

تندرج النظرية- من وجهة نظر مفهومية- في الإطار العلومي نفسه لنظرية الفعل في الترجمة، بمعنى أنها تهتم قبل كل شيء بالنصوص البراغماتية ووظائفها في الثقافة الهدف. وهكذا، ينظر إلى الترجمة على أنها نشاط إنساني خاص قبل كل شيء (النقل الرمزي) ذو قصدية محددة (le skopos)، ونتاج نهائي خاص به (النص المترجم le translatum أو le translat).

انطلق فيرمير (1978) من مسلمة مفادها أن مناهج الترجمة واستراتيجياتها يحددها جوهريا هدف النص المراد ترجمته أو قصديته. وبناء على ذلك، تتم الترجمة وفقا للوظيفة skopos. ومن هنا جاءت صفة «الوظيفية» fonctionnelle المقترنة بهذه النظرية. ولكن الأمر لا يتعلق بالوظيفة التي يحددها الكاتب للنص الأصل؛ بل على العكس من ذلك، بوظيفة مستقبليةprospective تسند إلى النص الهدف، وترتبط بالآمر بالترجمة. وبعبارة أخرى، إن الزبون هو الذي يحدد هدفاً للمترجم وفقاً لحاجاته واستراتيجياته التواصلية.

ولكن ذلك لا يتم خارج الإطار المنهجي. ينبغي على المترجم أن يراعي قاعدتين أساسيتين: نصية intratextuelle (العلاقات الداخلية في النص الواصل «الانسجام النصي») وتناصية intertextuelle (العلاقات بين النصوص). فهناك، من جهة، «قاعدة الاتساق النصي» التي تنص على أن النص الهدف ينبغي أن يكون متسقاً بما يكفي من الداخل en interne ليفهم الجمهور الهدف بشكل صحيح أنه يشكل جزءاً من عالمه المرجعي. وهناك، من جهة أخرى، قاعدة «الأمانة» التي تنص على أن النص الهدف ينبغي أن يحافظ على علاقة كافية مع النص الأصل لئلا يبدو ترجمة حرة جداً.

تبدو القاعدتان عامتين وغامضتين جداً. لكن فيرمير تمكن بفضل إسهام كاتارينا رايس (Katarina Reiss 1984)، ليس فقط من تحديد عمل نظريته، وإنما أيضاً توسيع إطارها ليشمل حالات عملية وظواهر خاصة، لم تؤخذ بنظر الاعتبار حتى ذلك الوقت.

لقد أدرج فيرمير على وجه الخصوص الإشكالية النمطية لدى رايس. وإن توصل المترجم إلى ربط النص الأصل بنمط نصي أو بجنس استدلالي، فإن ذلك سوف يساعده مساعدة أفضل على حل المشكلات التي تواجهه في عملية الترجمة. وفي هذا المنظور، يأخذ فيرمير بنظر الاعتبار أنماط النصوص التي عرفتها رايس (النصوص الإخبارية، والتعبيرية، والإجرائية opérationnel) لتحديد الوظائف التي تبتغي المحافظة عليها في أثناء النقل تحديداً أفضل.

وهكذا تم النظر إلى النص بعد ذلك على أنه «عرض معلومة» يقدمه منتج لغة أولى langue A لمتلق من الثقافة نفسها. وعدّ النص منذ ذلك الوقت «عرضاً ثانوياً» لأنه يفترض نقل المعلومة نفسها تقريباً، وإنما لمتلقين من لغة وثقافة مختلفتين. ففي هذا المنظور، يتم تحديد انتقاء المعلومات واختيار هدف التواصل بتمعن؛ إذ إن ذلك يرتبط بحاجات المتلقين المستهدفين في الثقافة المتلقية وتوقعاتهم. وهذه هي وظيفة النص.

يمكن أن تكون الوظيفة مطابقة أو مختلفة بين اللغتين المعنيتين: إن كانت الوظيفة مطابقة، فإن فيرمير ورايس يتكلمان على «استمرار وظيفي»؛ وإن كانت مختلفة، فإنهما يتكلمان على «اختلاف وظيفي». فمبدأ الترجمة في الحالة الأولى الاتساق التناصي؛ وفي الحالة الثانية التلاؤم مع الوظيفة.

يقوم الأمر الجديد في هذه المقاربة على حقيقة أن تترك للمترجم مهمة تقرير الوضع الذي سوف يمنحه للنص الأصل. فالنص الأصل يمكن أن يكون وفقاً للوظيفة مجرد نقطة انطلاق لتكييف أو لنموذج أدبي يراد نقله نقلاً أميناً. يعني ذلك أنه يمكن أن يكون للنص نفسه ترجمات عدة مقبولة، لأن كلاً منها يحقق وظيفة خاصة. وباختصار، إن الوظيفة معيار التقويم، ولا وجود لترجمة صالحة من دونها.

لقد تعرض هذا الموقف المغالي للانتقاد، لأنه يقطع العلاقة الأصلية الموجودة بين النص الأصل والنص الهدف لصالح العلاقة الخاصة بين الترجمة والوظيفة. وترى سنيل هورنبي (Snell-Hornby 1990: 84) أن النصوص الأدبية – بعكس النصوص البراغمانية- لا يمكن ترجمتها وفقاً للوظيفة فقط: إنها ترى أن وضع الأدب ووظيفته يتجاوزان تجاوزاً كبيراً الإطار البراغماتي الذي حدده فيرمير ورايس.

وفضلاً عن ذلك، ينتقد نيومارك (Newmark 1991: 106) التبسيط المفرط لعملية الترجمة، وإبراز الوظيفة على حساب المعنى بشكل عام.

وأخيراً، يلاحظ كسترمان (Chesterman 1994: 153) أن التركيز على الوظيفة يمكن أن يؤدي إلى خيارات غير مناسبة على مستويات أخرى: يمكن أن يخالف المترجم خياراته المفرداتية، والتركيبية أو الأسلوبية بهدف «التمسك» بالوظيفة فقط.

وتبقى نظرية الوظيفة، على الرغم من هذه الملاحظات، أحد الإطارات المفهومية الترجمية الأكثر اتساقاً والأكثر تأثيراً.

4. نظرية اللعب

وضع هذه النظرية عالم الرياضيات جون فون نيومان John Von Neumann بهدف وصف علاقات المصلحة المتضاربة التي تقوم على أساس منطقي (عقلاني). وتقوم الفكرة على إيجاد أفضل استراتيجية للعمل في موقف معين، بهدف الوصول إلى حل يعد بأعلى ربح وأقل خسارة: إنها «استراتيجية الحد الأدنى من الخسارة والحد الأعلى من الربح minimax». وقد طبقت هذه النظرية تباعاً على مختلف مجالات النشاط البشري، ومنها النشاط الترجمي.

لقد لفتت فكرة أعلى ربح انتباه علماء الترجمة: كيف نساعد المترجم على الوصول إلى القرار الأمثل من دون ضياع كبير في الوقت؟ يرى ليفي(Levy1967) أن نظرية اللعب يمكن أن تساهم في ذلك مساهمة كبيرة: «تميل نظرية الترجمة لأن تكون معيارية: إنها تهدف إلى تعليم المترجمين الحلول المثلى. ولكن عمل المترجم الحقيقي عمل براغماتي: يلجأ المترجم إلى الحل الذي يقدم الحد الأعلى من التأثير بتقديم الحد الأدنى من الجهد. وبعبارة أخرى، إنه يلجأ حدسياً إلى استراتيجية الحد الأدنى من الخسارة والحد الأعلى من الربح».

ولتوضيح مقاربته، يعرف ليفيLevy الترجمة بأنها «موقف» يختار فيه المترجم «توجيهات»؛ أي أنه يلجأ إلى خيارات دلالية وتركيبية ممكنة بهدف الوصول إلى الحل الأمثل.

تتبنى غورليه Gorlée (1993) المقاربة نفسها ولكنها تنطلق من مسلمات نظرية مختلفة. تعتمد غورليه على مفهوم «لعبة اللغة» الذي أتى به ويتجنشتاين Wittgenstein في كتاب مساومات (دراسات) منطقية- فلسفية Tractatus logico-Philosophicus فتدرس ما تطلق عليها اسم «لعبة الترجمة». وتشبه الترجمة بلغز ثم بلعبة الشطرنج: «إن لعبة الترجمة هي لعبة اتخاذ قرار شخصي، تقوم على خيارات عقلانية ومنظمة من جملة حلول بديلة» (Gorlée 1993:73).

إن التشبيه باللعب مسوّغ بالنسبة إلى غورليه، لأن اللعب يهدف دائماً إلى إيجاد الحل الأنسب وفقا لقواعد اللعبة المعنية. وإن هذا التقريب يساعد على توضيح البعد النوعي للترجمة. فالترجمة، مثل اللعب، تنطوي على جانب من الغموض له إيجابيات وسلبيات في آن معاً. إن التشابه مع لعبة الشطرنج على سبيل المثال يساعد على وضع القواعد التي تحكمها بموازاة القواعد التي تحدد اللغة. ولكن الأمر في الترجمة لا يتعلق «بالفوز» أو «بالخسارة» في اللعبة، وإنما «بالنجاح» أو «بالفشل» في إيجاد الحل الأمثل (Gorlée 1993:75).

إن نظرية اللعب لا تأخذ بنظر الاعتبار العوامل الانفعالية والنفسية والأيديولوجية التي يمكن أن تتدخل في عملية الترجمة، لاسيما بالنسبة إلى بعض أنماط النصوص. كما أنها لا تحسب حساب الثغرات التأهيلية والمعرفية التي يمكن أن تظهر لدى المترجم أو في النص. وباختصار، يتعلق الأمر بمقاربة شكلانية ومثالية للترجمة، لا تأخذ أحياناً بنظر الاعتبار القيود المحتملة المتعلقة بواقع الحرفة.

وفضلاً عن ذلك، تتمثل إشكالية تطبيق نظرية اللعب على الترجمة في غياب البعد المتعلق باللعب ludique («اللعب» على وجه التحديد). وإنه لمن الواضح أن الاهتمام الاستراتيجي يجعل اللذة التي يمكن أن يحصل عليها المترجم أو القارئ من «لعبة الترجمة» وهمية. وإن كان الهدف البحث بانتظام عن الحل الأمثل، فإنه من الأفضل أن تقتصر هذه المقاربة على الترجمة البراغماتية، وأن تقتصر طرائقها على بعض أنماط النصوص المختصة.

وأخيراً، إن مفهوم «الاستراتيجية» الرئيس غير قابل للتطبيق على علاقته على الترجمة، ولسبب بسيط هو أن المترجم لا يتحكم بالعملية كلها. فهو على سبيل المثال ليس مؤلف النص الأصل، ويخرج هذا المضمون الأصلي عن إرادته كلياً. وهو، فضلاً عن، ذلك، ليس المتلقي الوحيد للنص المترجم، ولا يتحكم بجزء كبير من تأويل الترجمة، لأن كل جمهور يفهمها على طريقته ووفق ثقافته. وإن كل ذلك يجعله غير قادر على تحديد استراتيجية شاملة، وعلى تطبيقها تطبيقاً دقيقاً، من دون اعتبار الثوابت المؤثرة في النظام المتلقي.

5. نظرية النظام المتعدد

تشير نظرية النظام المتعدد le polysystème إلى الإطار المفهومي الذي عرضه إيتامار إيفن-زوهار Itamar Even-Zohar في سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته. انطلق إيفن-زوهار من مفهوم «النظام» الذي أتى به الشكلانيون الروس مثل

تينيانوفTynianov (1929)، وطبقه على دراسة الأدب بوصفه «نظام الأنظمة»، يعدّ أن الهدف هو تحليل عمل الأنظمة الأدبية ووصفها وتطورها. وقد أتى بمثال على ذلك هو الأدب المترجم إلى اللغة العبرية.

يقصد إيفن-زوهار «بالنظام المتعدد» مجموعة غير متجانسة ومتدرجة من الأنظمة التي تتفاعل بطريقة ديناميكية في نظام شامل. وهكذا، فالأدب المترجم ليس سوى مستوى من مستويات أخرى في النظام الأدبي الذي يندرج ضمن النظام الفني بشكل عام، ولكن النظام الأخير يشكل أيضاً جزءاً مكملاً من النظام الديني أو السياسي. وباختصار، يتعلق الأمر بنظام متعدد ذي جذور اجتماعية وثقافية.

إن الفكرة الرئيسة في النظام المتعدد هذا هي فكرة المنافسة التي توجد بين مختلف مستويات أو «طبقات» النظام. وهكذا، هناك توتر بين مركز النظام ومحيطه؛ أي بين الأجناس الأدبية المهيمنة في وقت معين وبين الأجناس التي تنزع إلى الهيمنة. لأن النظام الأدبي المتعدد يضم في آن واحد المؤلفات الكبرى والأنماط النصية الأقل قبولاً، مثل الحكايات الموجهة للأطفال أو الروايات البوليسية المترجمة.

يحلل إيفن- زوهار هذا التنافس بين الأشكال الأدبية بعبارتي «المبادئ الأولية» و«المبادئ الثانوية»: الأولى مجددة، والثانية محافظة. وهكذا، عندما يصل شكل أدبي «أولي» إلى مركز النظام، فإنه ينزع إلى أن يكون أكثر فأكثر جموداً ومحافظة، حتى يزيحه شكل «ثانوي» آخر، أكثر حيوية وأكثر تجديداً، وهكذا دواليك.

وعند تطبيق نظرية النظام المتعدد على المؤلفات المترجمة يتم الاهتمام بجانبين: الدور الذي يقوم به الأدب المترجم في إطار نظام أدبي بشكل خاص من جهة، وتبعات فكرة النظام المتعدد على الدراسات الترجمية بشكل عام من جهة أخرى.

وأما بخصوص الجانب الأول، فيرى إيفن ـ زوهار أن المترجمين يميلون إلى الخضوع لـ«معايير» النظام الأدبي المتلقي، سواء على مستوى انتقاء الأعمال أو على مستوى إعادة صياغتها/ كتابة الترجمات.

يحتل الأدب المترجم بشكل عامة موقعاً محيطياً في النظام المتلقي، ولكن درجة الابتعاد عن المركز تتغير وفقاً للأنظمة. ويحدد إيفن-زوهار ثلاثة أنماط من الحالات:

1- الحالة الأولى هي حالة «الآداب الفتية» قيد التكوين: في هذه الحالة ينزع الأدب إلى القيام بدور مهم، بوصفه يحمل تجديداً وعلامات مقارنة.

2- الحالة الثانية هي حالة الآداب «الوطنية» المحيطية: في هذه الحالة، ينزع الأدب المترجم إلى احتلال مكانة أساسية، لأنه يصدر عن أمة أكثر قوة وتأثيراً.
3- الحالة الثالثة هي حالة «الآداب» التي تعاني «من أزمة»: في هذه الحالة، ينزع الأدب المترجم إلى احتلال الفراغ الذي خلفه الكتاب «المواطنون»، وإلى أن يصبح رئيساً في المجال الأدبي للغة الهدف.

يتعلق الأمر في جميع الأحوال بهيمنة غير متوقعة وتطورية، لأن الأدب المترجم خاضع لمكانة الآداب الأخرى في النظام. ويركز إيفن-زوهار (Even-Zohar 1990: 51)على النقطة التالية: «لم تعد الترجمة تشكل ظاهرة تم تحديد طبيعتها وحدودها تحديداً نهائياً، وإنما نشاطاً خاضعاً لعلاقات داخلية في نظام ثقافي خاص».

وهكذا، تقود نظرية النظام المتعدد إلى عدّ الترجمة نظاماً ثانوياً مرتبطاً بالسياق الثقافي العام للمجتمع المتلقي. فهي ليست نظاماً مستقلاً يتمتع بمنطقه الخاص به، وإنما نظاماً خاضعاً لتفاعلات الأنظمة الأخرى الموجودة.

يترتب على تصور الترجمة هذا نتائج نظرية وعملية عدة:

1- لا ينظر إلى عملية الترجمة على أنها نقل بين اللغات، وإنما بين الأنظمة. يعني ذلك أن الترجمة تندرج في سياق اجتماعي ثقافي أكثر اتساعاً، وأنه ينبغي أخذ هذا السياق المتشعب hyper-contexte في أثناء النقل.
2- النص/العمل المترجم لا يحلل بالإحالة إلى مفهوم التعادل، وينظر إليه في حد ذاته على أنه موضوع مستقل. وهو كيان كامل العضوية يندرج في الإطار العام للنظام الهدف.
3- لا تحلل طرق الترجمة وفقاً لكل نظام لغوي، وإنما وفقاً «للمعايير» الخاصة بالسياق الاجتماعي الثقافي بالمعنى الواسع (الجنس الأدبي، والأيديولوجيا السائدة، والسياق السياسي).

لقد طور جدعون توري (Gideon Toury 1995) آفاق الدراسة في إطار علم الترجمة الوصفي الخاص به. وقد وضع نصب عينيه هدفاً رئيساً يتمثل في تحليل ظواهر ترجمية بطريقة منهجية، وفي إطار نظري موحد.

يعرف توري الترجمة بأنها نقل، ويوضح أن كل عملية نقل تتضمن من جهة «ثابتاً ضمن التحول»، ومن جهة أخرى «ثلاثة أشكال قاعدية من العلاقات: 1- بين

كل من الكيانين والنظام الذي يندرجان فيه؛ 2- بين الكيانين نفسيهما؛3- بين الأنظمة المعتبرة» (Toury 1995: 12).

إن هذه الأنماط من العلاقات مرتبطة ببعضها بعضاً وتساعد على تعريف الترجمة بأنها نقل بيلغوي، أو بعبارة أكثر دقة، بأنها نقل تناصي. ويقترح توري (Toury 1995: 14) مستوحياً من مفهوم العلاقات العائلية Famillienähnlichkein لدى ويتجنشتاين «أن نرى في الترجمة مجموعة من الظواهر تشبه علاقاتها العلاقات ضمن العائلة».

وباختصار، تفيد نظرية النظام المتعدد في تطوير علم ترجمة تحليلي ذي طبيعة منهجية. وهكذا، تشكل هذه النظرية امتداداً للمقاربات الترجمية التي تركز على الهدف تركيزاً كبيراً، لأنها تتصور الترجمة بطريقة شاملة في الأنظمة الثقافية المتلقية. ولكن تحليلها علاقات الهيمنة بين الآداب الوطنية والأجنبية يكتسب صبغة أيديولوجية يمكن أن تشوه مفهوم الترجمة بشكل عام.

6. تبيّن الوضع

يقدم علم الترجمة، مقارنة بأنساق أخرى قريبة منه، عدداً قليلاً نسبياً من النظريات الخاصة والوطيدة. وقد حاولت، في هذا الفصل، تقديم لمحة موجزة عن النظريات الأكثر شهرة وتأثيراً.

وتتميز هذه النظريات جوهرياً من خلال الجانب الذي تفضله في التنظير للترجمة. وهكذا تركز النظرية التأويلية (مدرسة باريس) على تفوق المعنى وفهمه في عملية الترجمة. وأما نظرية الفعل فتركز على الدور الأساسي للمترجم بوصفه فاعلاً اقتصادياً مكلفاً بإجراء الاتصال بين المموِّل commanditaire والزبون. وتنطلق نظرية الوظيفة من مسلمة أنه لا توجد ترجمة من دون هدف محدد، وأن وظيفة النص تحدد طريقة ترجمته. وتركز نظرية اللعب على البعد التعاقدي للترجمة، وعلى ضرورة معرفة «قواعد اللعبة» وإتقانها قبل الانخراط في عملية الترجمة. وتعدّ نظرية النظام المتعدد الترجمة جزءاً من كل أكثر شمولاً، ألا وهو النظام الأدبي بمجمله، وتنادي بمعرفة «المعايير» التي تحكم النظام للتمكن من الاضطلاع بمهمة الترجمة في هذا النظام المتعدد أو ذاك.

ويتضح أن كل نظرية من النظريات السابقة تتبنى وجهة نظر خاصة وأصيلة، غير أن فضل جميعها يتجلى في أن تأملها يركز تركيزاً أساسياً على عملية الترجمة أو على المترجم. وهي لا تهتم في المقام الأول باللغة والنص، وتركز على خصوصيات النشاط الترجمي في حد ذاته ولذاته. وإن منظورها ترجمي بشكل واضح وحصري. وفضلاً عن ذلك، يؤكد معظم أصحاب هذه النظريات رغبتهم في استقلال النسق العلمي، ويضعون في سبيل ذلك مفاهيم ومناهج خاصة بتطوره.

وعلى الرغم من فضل هذه الجهود الأكيد، يبقى التأثير الحقيقي لهذه النظريات محدوداً: لأنها من جهة غير معروفة كثيراً لدى الممارسين على أرض الواقع، ولأنها من جهة أخرى ذات طبيعة تفسيرية، ولا تقدم للمترجمين المناهج التي يتوقعونها. وينجم عن ذلك أن صعوبة تطبيقها الفوري ينحو إلى توسيع الهوة التي تفصل بين النظرية والتطبيق. ويبقى أنه ينبغي وضع أصول لتعليم الترجمة انطلاقاً من هذه النظريات لتوضيح فائدتها لمترجمين مبتدئين أو ضليعين، يبحثون دائماً عن «وصفات» أكثر من بحثهم عن شروح مجردة.

7. من أجل التعمق في الموضوع:

- حول النظرية التأويلية في الترجمة

Lederer M. (1994), La traduction aujourd'hui, Paris : Hachette.

- حول نظرية الوظيفة

Vermeer H.-J. (2000), «Skopos and Commission in translational Action», in Venuti (ed), The Translation Studies Reader, London: Routledge, pp.221-232.

- حول نظرية النظام المتعدد

Hermans, T. (1999), Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained, Manschester: St. Jerome Publishing.

Toury G.(1995), Descriptive translation Stdies and Beyond, Amesterdam and Philadephia: John Benjamins.■

الترجمة والمصطلح

د. سعيدة كحيل



الملخص

تعالج الدراسة مظاهر الترجمة المصطلحية من وجهة نظرية وتطبيقية.

تعترض المترجم المصطلحي عقبة فهم المصطلح المتخصص وتمثله، مما يفترض حيازة كفاءة لغوية وترجمية. وتظهر صعوبة الترجمة تطبيقياً في غياب منهجية دقيقة في الترجمة، ومعاينة المعاجم والقواميس التي قد تكون مصدراً للخطأ.

سنحاول إثبات دور التكوين في المصطلحية والترجمة لحل الإشكاليات العملية.

الترجمة المصطلحية وسيط تواصلي بين اللغات والثقافات؛ حيث يمارس المصطلح المترجم ترحالاً وظيفياً، تحرر فيه القواعد المعجمية للفوز بالمعنى الواحد في خطابات الترجمة، مما يقتضي التعامل مع شبكة اصطلاحية متجانسة، تتوزع استراتيجياً لتحقق التضمين المناسب، والتنوع اللغوي المعادل.

إن اللغة العربية اليوم في حاجة إلى مترجم باحث ومختص، وسياسة لغوية عربية موحدة، ضمن استراتيجية تنبع من واقع الترجمة في مواجهتها للانفجار المعلوماتي، وتشبثها بالأصول العربية.

الكلمات المفاتيح: الترجمة ـ المصطلحية ـ المصطلح العلمي ـ المعجمية ـ الترجميات.

تقديم :

بقيت الترجمة إلى عهد قريب وجهاً من وجوه الكتابة اللسانية، غرضها الإفهام[1]؛ إذ إن هدف المترجم ليس بالضرورة اكتشاف المجهول؛ بل العبور إلى وسيلة تعبير عن المعنى في غير لغته لتحقيق التواصل، ومفاتيح هذا العبور المصطلحات.

1 - الترجمة وعلم المصطلح

من العلوم القديمة الجديدة التي تعاملت مع العلاقة الوطيدة بين المفاهيم العلمية والفنية والمصطلحات اللغوية علم المصطلح. وقد عرّف المعجم الفرنسي هذا العلم على أنه مصطلح علمي يتعامل مع العناصر اللغوية البسيطة، التي بواسطتها تحدد العلاقات مع المعاني.[2]

فأما المصطلح في حد ذاته فهو لفظ، كلمة أو كلمات تحمل مفهوماً معيناً أو معنوياً؛ أو هو كلمات ذات دلالة علمية أو حضارية، يتواضع عليها المشتغلون بتلك العلوم والفنون والمباحث.[3] ويكون المصطلح جملة من الألفاظ الحديثة، ترتبط بما تفرزه الحضارة من أفكار ومخترعات، لا يمكن نقلها إلا بواسطتها، وذلك لامتلاك المعارف والتقنيات والمصطلح المترجم لتوخيه في عملية الترجمة التي هي تعريب معجم تعليمية اللغات: نقل للعلامات اللغوية للغة كمصدر إلى ما يقابلها في اللغة الهدف[4].

وعلم المصطلح بوصفه من جهة يسعى إلى وضع نظرية ومنهجية لدراسة مجموعات المصطلحات وتطورها، ويشمل من جهة أخرى جميع المعلومات الاصطلاحية ومعاملتها، وكذلك تقييسها عند الاقتضاء، سواء كانت هذه المعلومات أحادية اللغة أم متعددتها، يصبح علم المصطلح هذا وسيطاً بين علم اللغة والمنطق

(1) الحيوان، الجزء 1 ص 76.

(2) Alain Rey , Dictionnaire d'aujourd'hui – Le robert , France Loisirs , 1995 PP. 1004.

(3) فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 171

(4) R. Galisson . D.Coste , Dictionnaire de didactique des langues . Hachette . France 1976 pp . 556

والإعلاميات وعلم المعرفة والتصنيف....إلخ، وكل هذه العلوم تقدم بفضله نتائج هامة للمترجم، لكي يمارس عمله التطبيقي بالعودة إلى هذه المصادر العلمية.

ولقد تبنت المجامع اللغوية العربية، وكذا الندوات العربية ومكتب تنسيق التعريب التابع للجامعة العربية، والمنظمة العربية للتربية والعلوم، وضع المبادئ والمناهج الأساسية في اختيار المصطلحات الجديدة المترجمة، وقد أعطيت الأهمية للكلمة المعرّبة، وهذا يكون بتحري لفظ يؤدي معنى اللفظ الأجنبي أو يقاربه، وخاصة في اللغة العربية بتجاربها الحضارية.[1]

عقد جورج مونان في كتابه «المسائل النظرية في الترجمة» فصلاً عن علاقة التكامل بين علم المصطلح والمترجم بعنوان: «بنية المعجم والترجمة»؛ حيث أثبت الصلة الوثيقة بينها، وعدّ المفهوم القديم للمعجم بوصفه مدونة أو كيساً من الكلمات لاغياً؛ فهناك علاقة تبادل بين الشكل اللغوي والمعنى اللغوي، ذلك أن المعجم في مفهومه الحديث هو بنية.[2] ومن هنا تبدو حاجة المترجم إلى المصطلحات المصنفة في المعجمات، وعدّ اللفظ المفرد في إطار الترجمة الحرفية ليس غاية في الترجمة؛ فالمصطلح على حد قول «مونان» تعدى مفهوم اللفظية إلى الدلالية، وقد أثبت هذه الفكرة بالأمثلة، ثم إنه يعرض لمفهوم «يوست ترير» للحقل الدلالي الذي يتعامل معه المترجم؛ فهو مجموعة الكلمات غير المتقاربة اشتقاقياً في معظمها، وغير المتصلة فيما بينها بصلات نفسية وفردية واعتباطية؛ التي وضعت جنباً إلى جنب كحجارة فسيفساء، لكي تغطي ميداناً من المعاني غير واضح الحدود ووليد التجربة الإنسانية، مثل هذه الكلمات هي التي يتعامل معها المترجم؛ هذا المفهوم للحقل الدلالي يثير بعمق اهتمام نظرية الترجمة، لأنه يقدم الأدلة المحسوسة والمتنوعة على أن كل نظام لغوي يتضمن تحليلاً للعالم الخارجي خاصاً به، ويختلف عن تحليل سائر اللغة نفسها في سائر مراحلها.[3]

(1) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 503.

(2) فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ب ت.

(3) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، 1999، 2000

إن معاني الكلمات في الترجمة مبنية أساساً على الرجوع إلى المعجم، الذي يتوقف عليه وجود ارتباطات الكلمات داخل السياق، ومهمة الوصول إليها من عمل المترجم.

قد يقول بعض المترجمين إن البحث في علم المصطلح ليس اختصاصهم، وهنا نطرح السؤال: من هو المترجم؟ ذلك أن الساحة العملية للترجمة تقتضي منا ملفات المترجمين الذين هم على نوعين مختلفين: فالنوع الأول مختص، والثاني هاو، أو غير مختص أساساً.

إن التكوين اللغوي في علم المعاجم والمصطلحات بصفتها مادة أولية للترجمة، مهمة كل مختص في الترجمة، وهو الذي لا يبحث عن الألفاظ المقابلة فقط؛ بل ينظر في صلتها بظروف وضعها وكيفية اختيارها كمقابلات لغوية.....إلخ.

إن كل محاولة تبذل من أجل اختيار المصطلح العربي المترجم تعدُّ نوعاً من الارتقاء باللغة، فقد سئل عميد الأدب العربي طه حسين، يوم كان رئيساً لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، عن طريقة الارتقاء باللغة العربية، فأجاب: ترجموا، ترجموا ثم ترجموا. وقال بوشكين: المترجمون بريد التنوير.

يوجد من ينتقد وضع المصطلحات العربية المترجمة، وحجتهم في ذلك أنها «لغة بداوة تفتقر إلى التجريد، ولا تستطيع حمل المصطلحات الحضارية. وإن استطاعت فلن تصل إلى الدقة»[1]. ومثل هذه الحجة هي تجميد لطاقة العربية في التطور اللغوي الذي مارسته وتمارسه. ثم إنهم يرون أن عمليات وضع المصطلحات المترجمة موكلة لأفراد «لا ينتمون إلى أكاديميات معينة»[2] وقد يكون هذا الحكم في جانب منه صائباً، ولكن الجهود الكبيرة التي تبذل ترفع تحدياً كبيراً في هذا المجال؛ ما يؤكد أنه كلما كانت اللغة حية ومرنة، كانت قابلية ترجمة المصطلحات كبيرة، وأن معظم المصطلحات العربية المترجمة كانت لها دلالة معجمية عامة، وانتقلت إلى المعنى الخاص، وواجهت بهذا المصطلحات الأجنبية المترجمة، ولبت الحاجة إلى المعارف المتغيرة والمتطورة، وذلك بالعودة إلى معاجم اللغة العربية التي تزخر بالعديد من المصطلحات. أمّا بالنسبة إلى الاستفادة في الترجمة من

---

(1) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 632

(2) د. بشير العيسوي، الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، ص 31.

المعجمات، فتعد ذلك مرتبطاً بإخضاعها للدلالات الجديدة؛ إذ قد يكون المصطلح المراد ترجمته موروثاً منحدراً من الاستعمال العام للغة، كمصطلحات علماء اللغة والحديث، وقد يكون مستعاراً أو منقولاً من لغة أخرى، وينقل في مثل هذه الحال حرفياً بتغير بسيط في البناء والصوت، وقد تؤخذ المصطلحات من اللغة المستعملة بإخضاعها للدلالة المقصودة التي يصاغ لأجلها المصطلح والمرادفات والمقابلات المختلفة له، ولا ينأى بذلك بعيداً عن المعجمات التي تواكب في وضع المصطلح التقدم العلمي والفني.

2) ـ بين المترجم والمصطلحي:

عرضنا سابقاً فكرة المترجم المختص وغير المختص، وكيفية تكوينه بناء على شروط علمية دقيقة، هدفها الممارسة العلمية لفعل الترجمة، التي حددها «ادمون كاري» في تأسيسه للمعهد الشرقي، ثم أصبحت علماً معترفاً به وبضرورة تكوين المترجم لغوياً عند «أوجين نيدا» في كتابه «نحو تأسيس علم الترجمة».

« Towards a science of translation »

منذ سنة **1964**، ثم علم المصطلح الذي اكتسب التدعيم من مركز المعلومات الدولي لعلم المصطلح (لانفو ترم **Infoterm**).

وذلك أنه في أثناء الترجمة «لا يكفي فهم المعنى؛ بل يجب أن تتوافر المعرفة اللغوية؛ إذ إن لغة الترجمة تحيط بمضمونها»[1]، ورغم التكامل الحاصل بين العلمين، إلا أن الفرق بين عمل المصطلحي والمترجم واضح. فعمل المصطلحي يتركز أساساً على:

أ ـ جمع المصطلحات الموضوعة للتصورات المعرفية الخاصة وتسجيلها.

ب ـ وصف التصورات، وذلك بشرحها أو تعريفها أو تقييس التعريف.

ج ـ اتباع المبادئ الاصطلاحية ومبادئ التدوين المصطلحي، وذلك بتسجيل البيانات الاصطلاحية ومعالجتها على أساس من البحث في التصورات.

د ـ ضبط المصطلحات والعمل على مواءمتها والحقول المعرفية المستقرة.

هـ ـ وضع المصطلحات الجديدة مثل (مجالات علم الكمبيوتر واللسانيات).

---

(1) المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية 2، 1999.

ومن شروط وضع المصطلح[1] نذكر ما يلي:

أ ـ وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين المصطلح اللغوي ومدلوله الاصطلاحي.

ب ـ وضع مصطلح واحد للمفهوم العلمي الواحد.

ج ـ تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على المشترك.

د ـ إحياء المصطلحات التراثية.

هـ ـ مراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل ترجمتها.

و ـ تفضيل المصطلح العربي على المعرب في الترجمة وغيرها.

ز ـ تفضيل الكلمة الدقيقة.

ح ـ تفضيل الكلمة الشائعة.

ط ـ وضع معجم للمصطلحات اللغوية الوسيطة بين اللغتين.

وقد وصلت مجامع اللغة العربية إلى تبني هذه الشروط في وضعها وحصرها في مجالات محددة، يجوز فيها الاعتماد على الترجمة فقط، كعلم النبات، ولا يمكن إلا تعريبها، كتعريب الألقاب مثلاً، ودعت إلى تعريف دقيق للمصطلحات المترجمة، حتى تساعد المترجم على العودة إلى المصطلح بمفهومه، واستغلاله بطريقة صحيحة في عمله، إلا أن هذا الجهد لم يلق تثميناً بالإجماع؛ فهناك من ينقد طرق وضع المصطلح المترجم انطلاقاً من المعاجم والقواميس ثنائية اللغة ومتحدثيها، تلك التي لم تراعِ هذه الشروط في ترجمة المصطلحات الأجنبية، ومن هذه القواميس «المنهل والمورد». وقد يعود هذا الأمر إلى عدم توافر شروط في المترجم أساساً، وهي المعرفة اللغوية التي تُفرَض على المصطلحي والمترجم، اللذين يشتركان في مهمة واحدة.

ولا يقتصر عمل المترجم على استهلاك ما ينتجه المصطلحي؛ بل هو أول من يبادر إلى استقبال الوافد الجديد محاولاً تمثله بإيجاد المقابل العربي، ليسمح له بعد ذلك بالتداول والشيوع، وإن تكوينه في علم المصطلح هو خلق العلاقة الوطيدة والتأقلم مع الوضع اللغوي، ومواجهة الألفاظ المقابلة بطريقة دقيقة ومماثلة لعملية

(1) المجلس الأعلى للغة العربية، أعمال الموسم الثقافي، الجزائر، 2000.

التوليد الذاتي لوضع المصطلحات العربية، وهذا هو جوهر العمل الذي يقوم به المترجم، مسهما بذلك في وضع نوع من أنواع المصطلحات التي تحقق فيها العربية ذاتها بحروفها وأصواتها وتمكنها من دلالات.

يتعامل المترجم أساساً مع العلاقات اللغوية، محاولاً الحفاظ «على الخصائص التداولية والتواصلية التي تعرضها العلامات»[1] فأساس عمل المترجم هو اللغة، ثم علاقة هذه اللغة بالواقع الذي يحدث فيه فعل التواصل

يذكر «نيدا»: أن طريقة عمل المترجم تتضمن:

أ ـ تحليل نص اللغة المصدر إلى عناصر تحتية واستخلاص المعنى.

ب ـ نقل المعنى من اللغة المصدر إلى اللغة الهدف على مستوى اصطلاحي بسيط.

ج ـ إيجاد تعبير معادل من حيث المعنى والأسلوب لتعبير اللغة المصدر في اللغة الهدف.

يمارس المترجم عمله باستخدام وسائل مساعدة، وينطلق أساساً في تعامله مع المصطلحات، ولكن عمله أصعب من عمل المصطلحي. ذلك أن جهده الأول هو الوضع، إذا لم يكن المصطلح موجوداً من قبل. والثاني وضع المقابل بعد تمثله ومناسبته للتداول والذوق الاجتماعي. إن المترجم منتج ومستهلك خاص للمصطلح، فهو «يتعامل بالضرورة مع أمور المعنى المقصود والمعنى المفترض سابقاً، وكل ذلك على أساس الدوال»[2]؛ حيث يلجأ المترجم في عمله إلى ممارسة عملية داخلية؛ أي مقابلة مصطلح آخر قد يرادفه إلى حد ما، وقد يميل إلى التعبير عن المصطلح بالشرح. إن المترجم «يعيد نقل إرسالية آتية من مصدر آخر»[3].

وإن إعادة نقل الإرسالية يتم بتعديل المصطلحات وتوسيع الافتراضات والمولدات والمنقولات والتركيب والإكثار من طرق التعبير بالشرح. إن الاستفادة من طرق وضع المصطلحات العربية يساعد المترجم كثيراً في إيجاد المقابلات المترجمة، ويمكن لنا أن نصف المترجم بالمدرك، ذلك أن الإدراك هو الحصول على

(1) الخطاب والمترجم، ص 105.

(2) الخطاب والمترجم، ص 49، 50.

(3) فكر ونقد، العدد 10، السنة 1998، ص 79.

المعرفة المتميزة للغة المصدر، لكي يتعامل مع اللغة الهدف، بحيث يحول المصطلحات من مجرد وسيط فكري ولغوي إلى خطاب وحوار مع الآخر.

3) ـ إشكاليات ترجمة المصطلح العربي:

الترجمة هي إحدى الوسائط التي تجعل فعل الاتصال باللغة مهما كانت متعددة ممكناً. إن كل وسيلة تجعل التواصل بين الناس ممكناً تجعلهم يتحدون لغوياً[1]، وإن المرور من لغة إلى أخرى ليس مروراً اعتباطياً، وتعلم لغة ما ليس مجرد تعلم للألفاظ والبنى، ولكن أيضاً، معرفة العلاقات بينهما مثل المرجعية الحضارية والثقافية[2] والوصول إلى هذا النوع من العلاقات يخلق معاناة للمترجم العربي؛ حيث يرمى في خضم المعجمات المختلفة، ما يدعو إلى ظهور إشكاليات تتعلق «باضطراب المعجمات واختلافها فيما بينها في وضع المقابل الدقيق للمصطلح الأجنبي»[3].

هذه أولى الإشكاليات المطروحة أمام الترجمة، وقد تكون الإشكاليات مطروحة من نتائج عمل النوع الأول من المترجمين، نتيجة عدم تكوينهم في العلوم المذكورة سابقاً، مما ينتج عنه« أن بعض المترجمين يخلطون بين الاستخدام الاصطلاحي والاستخدام اللفظي»[4]، وهنا نثبت أن النقص الكمي في الإنتاج العربي من المطبوعات المؤلفة أو المترجمة التي تنقل بمنهجية عملية دقيقة المفاهيم الجديدة للعلوم والتقنيات، ساهم في رداءة الترجمات، واضطلاع كل من هب ودب بالعمل الترجمي.

ومن الإشكاليات اللغوية في وضع المصطلح المترجم نذكر:

1ـ قلة الاستفادة من المصطلحات التراثية ومرجع ذلك إلى نقص الاطلاع اللغوي.

2ـ إن بعض المصطلحات توضع بمجرد الشبه الدلالي بينهما وبين المصطلح الأصلي، مما يبعدها عن الدقة في استخدامها في مجال الترجمة.

(1) جورج مونان، اللسانيات والترجمة، ص 60

(2) جورج مونان، اللسانيات والترجمة، ص 62

(3) ندوة اللغة العربية، الجزائر، ص 11.

(4) الترجمة إلى العربية، قضايا وآراء، ص 35.

3ـ عدم وجود منهجية واضحة لوضع المصطلحات.

4ـ من الصعوبات التي يصادفها المترجم علاقته باللفظ الأجنبي نفسه؛ حيث «يحمل هذا اللفظ معنيين متباعدين، فيخلط المترجم العربي بين السياقين»[1]، ويبدو أن نتائج هذا الخلط واضحة في الاستعمال الشاسع، مما يؤدي إلى تعريف المفاهيم التي وضعت أساساً للمصطلح.

5ـ قد تكون الإشكالية هي عدم المكافأة بين الرصيد المعرفي للألفاظ المترجمة وبين الرصيد اللغوي؛ أي «عدم وجود ألفاظ عربية كافية تقابل الفيض الهائل من المصطلحات الاختصاصية المتزايدة»[2]، لمقابلة أكثر من مصطلح غربي كطريقة للاشتراك اللفظي، كما هو في الجدول:

المصطلح الأجنبي	الحقل	طريقة الترجمة بالترادف
Métalangage	اللسانيات	لغة واصفة لغة تقعيدية
Linguistique	اللسانيات	علم اللسان ـ علم اللغة الألسنية اللسانيات
Topic	اللسانيات	موضوع الكلام المبتدأ المدار
Comment	اللسانيات	الموضوع المحدث عنه تعقيب ـ تعليق ـ شرح

(1) مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 554.

(2) د، عمار الصابوني، منهج مقترح لوضع المصطلح العلمي بمساعدة الحاسوب، مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 592.

المصطلح الأجنبي	الحقل	طريقة الترجمة بالاشتراك اللفظي
form,aspect,tense, mood	اللسانيات	الصيغة
Parole, sentence, speaking and speech utterance	اللسانيات	الكلام
Statistic linguistics Computational Linguistics Mathematical Linguistics	اللسانيات	اللسانيات الرياضية

- الجدول - 1 - يمثل تعدد التقابل المصطلحي.

ولا ريب أن النقاد وواضعي المصطلحات يفضلون البدء بالترجمة لما فيها من مزايا علمية وقومية، تتمثل في نقل الحقائق العلمية موشحة باللباس العربي، وهذا تطويع لمادتها، إلا أن اختيار الترجمة مرهون بفهم المصطلحات في لغاتها، ومعرفة دقيقة لانتقاء المصطلحات المقابلة المناسبة نطقاً وصياغةً، على أن تكون خالية من الشذوذ والإغراب في أصواتها وبنائها، ولا يكون هذا إلا بوضع نظريات مشتركة بين علم المصطلح وعلم الترجمة. إن مثل هذه المواجهة في اختيار الترجمة، ينتج عنها صعوبات تصادف المترجم، منها: إيجاد المصطلح المقابل، ومنها ماله علاقة بترجمة الصيغ، كصيغ الزمن بين العربية وغيرها من اللغات؛ حيث يعتمد على القرائن اللغوية بإضافة فعل الكينونة وبعض اللواحق والسوابق لاستيفاء معنى الزمن.

وقد يجد المترجم العربي صعوبة في ضبط المصطلح المناسب لما وضع له في اللغات الأجنبية؛ إذ لا يمكننا الاعتماد على المصطلح المترجم إلا في ضوء السياقات والقرائن التي ورد فيها الاستعمال المدون، وللأسف، فإن ملابسات السياق لا تذكر في المعجم؛ إذ يتغير المدلول نفسه بتغير الزمن وملابساته، وعليه يطلب التمتع بثقافة واسعة للإحاطة بهذا الإشكال.

وقد يتوخى المترجم البحث عن مقابلات المصطلحات في القواميس غير المختصة، فيقع في الخطأ.

ولمزيد من تأكيد وجود صعوبات جمة في ترجمة المصطلحات، نقدم هذه الدراسة التطبيقية.

صعوبات ترجمة المصطلح العلمي

يطرح المصطلح مشكلة علمية، وتتطلب ترجمته حضوراً مفاهيمياً للشكل في مقابل المضمون، «وإن ظاهرة احتكاك اللغات، وظاهرة المثاقفة، والاستفادة المعرفية من الإنتاج الإنساني، تقتضي التعامل مع المصطلحات بالتقابل»[1].

إن تمثل المصطلح وفهمه بلغته إشكالية أخرى، لأن مفهومه **مولد من نتيجة عملية بحثية في حقل معرفي معين**، وله بعد حضاري ومعرفي.

ومثالنا مصطلح «السيميولوجيا» واستعماله في الإنجليزية والفرنسية وفي اللغة العربية معرباً بما يقابل sémiologie وفي الفرنسية وفي الإنكليزية semiotics، سيميولوجيا في اللغة الفرنسية وسيميائيات بصيغة الجمع عن الإنجليزية، وإن العودة إلى الجذر العربي سيمياء، ثم العودة إلى الحقل المعرفي الذي جاءت منه الكلمة، وهو الطب في دراسته لأعراض الأمراض المختلفة، وانتقاله إلى اللسانيات جعله يتعلق بدراسة العلامة اللغوية وغير اللغوية.

وإذا كانت مشكلات الترجمة ناشئة عن طبيعتها اللغوية[2]، فهي في لغة التخصص أكثر تعقيداً. ذلك أن المصطلح اللساني مثلاً ليس له مفهوم في حقله الذي ينتمي إليه، لذلك لا بد من الإحالة إلى التوثيق التأصيلي، والبحث في انتسابه إلى حقول أخرى؛ هذا البحث لا يقدم نتائجه القاموس؛ بل المراجع المتخصصة والموسوعية.

(1) د. محسن عقون . واقع الترجمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية ـ المجلس الأعلى للغة العربية ص65.

(2) د نصر الدين خليل ـ الفعل الترجمي بين الممارسة اللسانية والتلقي ـ مجلة المجلس الأعلى للغة العربية ص 276.

«المصطلح اللساني متداخل مع المصطلحات العلمية»[1]

كالرياضيات في استعمال اللسانيات لمصطلحاتها.... coordination, variante
أو الفيزياء مثل Homogénéité, Hétérogénéité, son, icône
والكيمياء cohérence, cohésion وكثير من مصطلحات النصوص المختارة والتي تقتضي معرفة مفاهيمها في العلوم الأصلية، ثم دراسة أهداف توظيفها في اللسانيات؛ أي بالانتقال من المادي إلى المجرد.

وقد نجد لهذه المصطلحات شرحاً وتفسيراً بلغاتها الأصلية، وعندما تنتقل بطريقة الترجمة من دون الرجوع إلى الأصول، فإنها تلقي **بظلال غموض المعاني والمدركات**، وينتج عنها غموض المعنى، ولا جدوى من امتلاكها في ثقافتنا.

ومن الواضح أيضاً أن صعوبة المصطلح في الدرس التطبيقي راجع إلى توزعه بين نوعين من الاصطلاح «الداخلي، ويرتبط باللغة العربية وتراثها القديم، والخارجي وهو المصطلح متعدد اللغات الأجنبية»[2]، خاصة في مجالات اللسانيات، واللسانيات التطبيقية والتعليمية، ونظرية الأدب والسيميائيات وتحليل الخطاب.

مما يولد صعوبة أخرى من صعوبات الترجمة، وهي ميل الدارسين في ترجماتهم عند تعذر الاختيارات إلى الإطناب اللغوي؛ فهم يشرحون المصطلح الواحد بجمل كثيرة لا تفي بالغرض، رغبة منهم في « تضمين كل المعلومات الموجودة في الإيصال الأصلي بمصطلحاته العلمية»[3].

منهجية ترجمة المصطلح العلمي:

ينبغي اتباع هذه الخطوات العملية:

أ ـ **معرفة الموضوع:** الحصول على المعارف العلمية المتوزعة في النص بالعودة إلى أصولها أو ما يسمى بثقافة النص؛ إذ لا يكفي فهم الموضوع؛ بل لابد من معرفة أصول المصطلحات.

---

(1) د عبد القادر الفاسي الفهري ــ اللسانيات واللغة العربية ص 227.

(2) د أحمد حساني ــ إشكالية المصطلح في الترجمة اللسانياتية مجلة المجلس الأعلى للغة العربية ص 299.

(3) أنظر ــ محمد شاهين ــ نظريات الترجمة ص 13

ب ـ **الاستعداد للتحليل والتركيب** من أجل تفكيك صعوبات النص، والاستفادة من الخاصية البراغماتية في فك التعارض بين الألفاظ العامة والمصطلحات.

ج ـ **استخدام الوسائل الممكنة** لفك صعوبات الترجمة، باستخدام **الاشتقاق الجذري** المعتمد على **الأوزان العربية القياسية والنحت والتعريب والمجاز والتوليد والقياس**، فيما يقتضيه نوع الصعوبة واستخدام آليات الترجمة وتقنياتها كالاقتراض والمحاكاة والتحوير...

د ـ **إنشاء بطاقات مصطلحية**: مبدئياً نوجه الطلبة إلى المعاجم العلمية، ولكن الاكتفاء بهذا العمل لن يمكّن الطالب من الوصول إلى الإسهام والإنتاج المعرفي؛ لذلك عليه أن يتدرب في أثناء حصة الترجمة على إنجاز البطاقات المصطلحية المختصة في تسهيل عمله، ويمكن أن تحوي بعض الألفاظ العامة، وتسمح له مجموع البطاقات من تكوين **معجم اصطلاحي مختص**، يعود له كل مرة حسب طبيعة النص، إلى أن يمتلك المصطلحات بالممارسة والاستعمال بشكل نهائي، وفي اللغتين.

ولبيان كيفية إنجازها، عمدنا إلى اختيار المقابلات والمرادفات والمكافئات الحقيقية للمصطلح في اللغتين، وذكرنا مشتقاتها وتصنيفاتها حسب الحقول المعرفية التي ينتمي إليها، وليس بطريقة أبجدية، على أن تجمع البطاقات على أساس الحقل الواحد. ويرفق الشرح بالترجمة اللغوية والترجمة الاصطلاحية ومفاهيمها الصحيحة؛ كما في الجدول الآتي:

المصطلح العلمي	Analyse	التحليل	المفهوم في اللغتين 1. اللغة المصدر 2. اللغة الهدف
الحقل المعرفي الأصلي الطب	Analyse du sang	تحليل الدم	1 - l'analyse du discours s'est longtemps définie comme l'étude linguistique des conditions de production d'un énoncé
الحقل المعرفي الجديد	Analyse du discours	تحليل الخطاب	

للسانيات وتحليل الخطاب			
المشتقات	Analyser (verbe)	حلل (فعل)	
	Analyseur Analyste (sujet)	محلِّل(اسم فاعل)	2 ـ عرف منهج تحليل الخطاب على أنه الدراسة اللسانية لظروف إنتاج الملفوظ
	Analysant (adv)	المحلَّل(اسم مفعول)	
	Analytique (adj)	تحليلي(صفة)	

الجدول (2) أنموذج للبطاقة المصطلحية الترجمية.

ونشير إلى أن الصعوبات المعجمية ترتبط بما سلف ذكره في مجال التحليل؛ إذ يعاني الطالب في قسم اللغة العربية وآدابها من ضعف الثروة اللغوية في اللغة العربية، وذلك بسبب ضعف التكوين العلمي، ونوعية التقويم، وانصرافه عن القراءة وآليات امتلاك المعرفة الذاتية، إلى الانفعال والاستهلاك. فإذا كان حاله في العربية هو هكذا، فكيف سيكون حاله في اللغة الفرنسية؟

يجب أن نؤمن أنه لا وجود لسياسة عربية واحدة في التخطيط اللغوي الذي ولد هذه الإشكاليات؛ فقد «برزت لنا على جميع مستويات الترجمة صعوبة علمية في اللغة العربية المعاصرة إزاء اللغة الأجنبية، وهي مشكلة المصطلحات»[1]، والقصور هنا منسوب إلى اللغة المعاصرة في تعاملها بالمفردات غير الثابتة، ما ينتج عنه إشكال آخر، وهو اختلاف الترجمات من مترجم إلى آخر، ومن بلد إلى آخر، وحتى داخل البلد العربي الواحد. ولا يمكن لنا أن نغفل عن نمط آخر من إشكاليات المصطلح المترجم العربي، وهي التوسع اللغوي المرتبط بالمدارس والاتجاهات اللغوية والفكرية المختلفة، ووضعية المترجم العربي في إيجاد المقابل العربي، وهذا في حد ذاته تمييع للجهود، وتفشٍّ لفوضى المصطلحات ودلالاتها.

(1) عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص 356.

وعليه يمكن أن نقول: إن مشكلة وضع المصطلح العربي وترجمته، هي مشكلة الثقافة العربية بأسرها؛ ذلك أن التعامل بالمصطلح متعدد المناهل والمشارب عقبة أخرى أمام المترجم؛ فنحن لا نستهلك ثقافة أو معرفة؛ بل ثقافات ومعارف، حينها يجد المترجم العربي نفسه موزعاً بين معجم داخلي مبني على اللغة التراثية، ومعجم خارجي متعدد اللغة والحمولة الفكرية، ينتج عن هذا تصادم وصراع بين الألفاظ والتصورات المتعايشة واختلاط المفاهيم لدى المترجمين أنفسهم.

لا تفتقر اللغة العربية إلى المصطلح المترجم بقدر افتقارها إلى نية صادقة في تنظيمه وتوحيده بناء على منهجية علمية دقيقة، تنبع من سياسة لغوية عربية موحدة.

إن التكوين اللغوي والعلمي للمترجم، وإنشاء معاهد متخصصة في الترجمة، مكيفة بالمنظومات التعليمية والتكوينية لاحتواء المصطلح، وإسناد رخص خاصة بالترجمة لمختصين، يشرفون على تبسيط المصطلح وتسييره في إطار السياسة اللغوية الموحدة، التي تلغي ظاهرة التعدد الاصطلاحي الاعتباطي، وتدعو إلى الوعي العلمي الراقي الذي تذوب فيه العصبيات المحلية خدمة للدارس العربي في كل مكان، وللعربية أولاً وأخيراً.

ولعل المشروع الذي اقترحه عبد الرحمان الحاج صالح، والموسوم بالذخيرة اللغوية، إن تحقق ميدانياً، يكفل تخطي المشاكل التي تحوم حول المصطلحي والمترجم؛ فقد عدّها «بنك نصوص لا بنك معلومات»[1]؛ بحيث راعى في جمع المادة شيوع اللفظ في الاستعمال من القديم إلى يومنا هذا، بتمثلها للنصوص، والاعتماد على الأجهزة الإلكترونية، وإمكانية التعامل معها بالأسئلة حول ظروف نشأة المصطلح وتعريفه لتوضيح دلالته العلمية في اللغتين المصدر والهدف لتبسيط نقل المفهوم لمستعمله.

يمكن اقتراح آلية عملية لوضع المصطلح المترجم، أو توليد مصطلح مستحدث بوساطة الحوسبة، وتصنيف صفوف دلالية للمصطلحات الموحدة بخلق بيئة معلوماتية، تعمل على التوليد الآلي للمصطلحات، واستخلاص طريقة السوابق

(1) عبد الرحمان الحاج صالح، مشروع الذخيرة اللغوية العربية (أبعاده الحضارية)، ص 35. المجلس الأعلى للعربية، شحاذة الخوري، ص 385.

واللواحق والمختصرات الأوائلية للمصطلحات؛ مثال مصطلح «الانترنيت، والواب» كتابة ولفظاً في التعريب.

- وضرورة الاستفادة من مرونة اللغة العربية، وسرعة البت في اعتماد المصطلح العربي أو ترويجه إعلامياً.

- بما أن اللغة ظاهرة اجتماعية على المختصين وضع استبيانات لغوية في استنتاج تقبل المجتمع للمصطلح الجديد، وارتباط ذلك بذوقه اللغوي.

- تثمين الأعمال المترجمة التي تعتمد على المصطلحات التي أقرتها اللغوية العربية، وضرورة مواكبة الإنجازات الحضارية، وعدّها ضرورة لتطور العمل المصطلحي، لأن هذه المهمة لا تقوم على أكتاف مجامع اللغة فقط.

- ويجب أن تحترم الترجمة سليقة اللغة العربية.

- التشجيع المادي والمعنوي لواضعي المصطلحات المترجمة؛ ذلك «أن عالمية اللغة العربية تتطلب اهتماماً متواصلاً بإعداد المعاجم وطبعها، وتأمين المستلزمات ليكون استخدامها عقلياً وشاملاً»[1].

خاتمة:

تحتاج اللغة العربية اليوم إلى معاجم اصطلاحية ترجمية جديدة، تنطلق من التراث، وترنو إلى المعاصرة، بإحكام الصنعة والتنظيم والتبويب، تيسيراً لمهمة العاملين عليها كالمترجمين وذلك لأن من مهمة المترجم تقديم معلومة واضحة على خلق وضع تواصلي بوساطة مصطلحات الرسالة اللغوية.

إن مسؤولية وضع المصطلحات العربية المترجمة مشتركة بين المختصين والهيئات اللغوية العلمية، ولا يتم ذلك إلا وفق سياسة لغوية موحدة تواجه التحديات المعرفية المتغيرة.

---

(1) المجلس الأعلى للعربية، شحاذة الخوري، ص 385.

الهوامش :

1 ـ الحيوان، الجزء 1 ص 76.

2 ـ Alain Rey, Dictionnaire d'aujourd'hui ـ Le robert, France Loisirs, 1995 PP. 1004.

3 ـ فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 171

4 ـ R. Galisson. D.Coste, Dictionnaire de didactique des langues. Hachette. France 1976 pp. 556.

5 ـ مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 503.

6 ـ جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، ص 176.

7 ـ جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة، ص 114

8 ـ مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 632

9 ـ د، بشير العيسوي، الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، ص 31.

10 ـ المعرفة، العدد 361، السنة 1993، ص 361.

11ـ مجمع اللغة العربية بالقاهرة،مجموعة القرارات العلمية في خمسين سنة، ص236،222، 223.

12 ـ الخطاب والمترجم، ص 105.

13 ـ الخطاب والمترجم، ص 49، 50.

14 ـ فكر ونقد، العدد 10، السنة 1998، ص 79.

15 ـ جورج مونان، اللسانيات والترجمة، ص 60

16 ـ جورج مونان، اللسانيات والترجمة، ص 62

17 ـ ندوة اللغة العربية، الجزائر، ص 11.

18 ـ الترجمة إلى العربية، قضايا وآراء، ص 35.

19 ـ مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 554.

20 ـ د، عمار الصابوني، منهج مقترح لوضع المصطلح العلمي بمساعدة الحاسوب، مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 592.

21 ـ د. محسن عقون . واقع الترجمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية ـ المجلس الأعلى للغة العربية ص65

22 ـ د نصر الدين خليل ـ الفعل الترجمي بين الممارسة اللسانية والتلقي ـ مجلة المجلس الأعلى للغة العربية ص 276.

23 ـ د عبد القادر الفاسي الفهري ـ اللسانيات واللغة العربية ص 227.

24 ـ د أحمد حساني ـ إشكالية المصطلح في الترجمة اللسانياتية مجلة المجلس الأعلى للغة العربية ص 299.

25 ـ أنظر ـ محمد شاهين ـ نظريات الترجمة ص 13

26 ـ عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص 356.
27 ـ عبد الرحمان الحاج صالح، مشروع الذخيرة اللغوية العربية (أبعاده الحضارية)، ص35.
28 ـ المجلس الأعلى للعربية، شحاذة الخوري، ص 385.

قائمة المراجع

1ـ أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، الجزء 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، 1992 ص 76.
2ـ جورج مونان، المسائل النظرية في الترجمة ت لطيف زيتوني، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، لبنان، ص 1994.
3 ـ جورج مونان، اللسانيات والترجمة،

George Mounin , Linguistique et traduction , Bruxelles,1974 .

4 ـ معجم تعليمية اللغات،

R.Galisson , D.Coste , Dictionnaire de didactique des langues . Hachette, France , 1976.

5 ـ معجم لوروبار .

Alain Rey , Dictionnaire d'aujourd'hui ـ Le robert , France Loisirs, 1995.

6 ـ فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ب ت.
7 ـ مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، 1999، 2000
8 ـ مجلة مجمع اللغة بالقاهرة، مجموعة القرارات العلمية في خمسين عاما، مصر، 1984.
9 ـ المجلس الأعلى للغة العربية، مكانة اللغة العربية العالمية، الجزائر 2001.
10 ـ المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية 2، 1999.
11 ـ المجلس الأعلى للغة العربية، أعمال الموسم الثقافي، الجزائر، 2000.
12 ـ مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، العدد 361.
13 ـ مجلة فكر ونقد، مجلة ثقافية شهرية، النهضة، المغرب، العدد 10، 1998.
14 ـ د، عبد الأمير أمين الورد، نوة اللغة العربية، الجزائر، أفريل، 1984.
15 ـ د، بشير العيسوي، الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، ط 1، دار الفكر العربي / مصر، 1995.
16 ـ باسل حاتم وإيان ميسون، الخطاب والمترجم ت د عمر فايز عطاري، مطبعة ـ جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1995 .
17 ـ مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، فيفري 1999.
18 ـ جوزيف حجار، دراسة في أصول الترجمة، دار المغرب، بيروت، لبنان، 1986.
19 ـ عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، 1985، 1986، بيروت لبنان، باريس.■

النقد الأدبي(*)

ت: عدنان محمود محمد

يغطّي تعبيرُ «النقد الأدبي» اليوم نشاطَين مستقلّين نسبياً: فمن ناحية، هو يشير إلى تلخيصاتٍ لكتبٍ في الصحافة أو الإذاعة أو التلفاز، ونعني بذلك «النقد الصحفي»؛ ومن ناحيةٍ أخرى، هو يُحيل إلى المعرفة في موضوع الأدب، وفي الدراسات الأدبية أو البحث الأدبي، ونقصد هنا «النقد الجامعي» أو «التعليمي». وبحثنا هذا سيكون معنياً بهذا الاستخدام الثاني الذي يطرح مشكلات جدّية في التعريف.

1ـ ما النقد الأدبي؟

هذا الاستخدام المزدوج يشكّل مصدر التباس. وهكذا فإن النقد الصحفي يبدو أكثر انسجاماً مع أصل الكلمة، التي تعني في اللغة اليونانية: الفرز والتقييم والحكم (من فعل krino: ويعني حكَمَ؛ وتكون كلمة Kritikós بمعنى «قاضي الأدب»، وقد ظهرت في القرن الرابع قبل الميلاد بوصفها مقابلة لكلمة grammatikós التي تعني «نحويّ»). ففي الصحافة تُطلق الأحكام على الكتب الصادرة، ويُبَتّ ما إذا كانت جيدة أو سيئة. وحتى عهد قريب، كانت كلمة kritik في اللغة الألمانية ما تزال تدلّ على هذا المعنى الصحفي فقط. أما النقد الذي يريد أن يكون متبحّراً أو علمياً فإنه يترفّع عن إطلاق الأحكام، ظاهرياً على الأقل؛ وفي الجامعة يُجري الدارسُ البحثَ حول الأدب، ويصف ويحلّل ويؤول، ويتعلّق بالأحكام الأدبية للآخرين، أو بنفسه بوصفه آخر.

(*) النص عبارة عن مقال مأخوذ من الموسوعة الفرنسية: Encyclopaedia Universalis France.

من ناحية أخرى، إن التمييز بين استخدامَي النقد حديث العهد: فقد عُدّ سانت-بوف Sainte-Beuve «أولَ النقّاد»، كما لو أن النقد بدأ معه. ولكن سانت-بوف هو آخر المنتمين إلى النقدَين: ومن هنا يأتي المأخذ، الذي ربط به بروست Proust اسمه، بأنه أفرط في الحكم على الأعمال وعلى البشر. ولكن بدءاً من سانت-بوف نشأ خطابٌ discours معيّن حول الأدب، وقد سعى إلى تفسير هذا الأدب انطلاقاً من سياقه الأصلي. وعندما يُقال إن الأدب بدأ في القرن التاسع عشر فإن التفكير يذهب إلى الخطاب التاريخي حول الأدب. وعند ذلك أسّس شلايرماخر Schleiermacher في ألمانيا التأويلية الفقهية اللغوية l'herméneutique philologique على الافتراض المسبَّق القائل إن بالإمكان إعادة بناء المعنى الأساس للعمل الأدبي، وإنه معناه الحقيقي.

وأخيراً إن الأدب الصحفي يعنى أكثر ما يعنى بالأدب المعاصر؛ أما النقد التعليمي فيعنى بأدب الماضي، ولكن من دون حصره بذلك. وهذا التمييز ناتج عن المعنيين السابقين. يُحكَم على الأعمال الجيدة وتُفسَّر الأعمال القديمة. ولقد تَشكّلَ الخطاب التاريخي والفقهي للأدب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أوروبا وأمريكا الشمالية، مطبّقاً على الآداب القروسطية والكلاسيكية، وحتى الحديثة، نموذجَ دراسة الآداب القديمة. ومن هنا أتت فكرة اختصاصَين متمايزين: تقييمي ووصفي، دعّمَتْها ملاحظةُ أن النقّاد الجامعيين قد أخطؤوا بصورة دائمة تقريباً، عندما حكموا على الأدب المعاصر.

ونميّز أيضاً نقداً ثالثاً، ألا وهو نقد الكتّاب. ولا ريب في أنه الأهم. وهو يُكتب بموازاة الأعمال الأدبية، كما هي الحال عند هنري جيمس Henry James أو E.M. Forester، وهو نقدٌ لا يختلف في شيء عن النقد التعليمي من حيث تعقيده الشكلي. ولكن هذا النقد أيضاً لا يمكن فصله عن الإبداع عند المحدثين. وبات من نافل القول التذكير أن كل كاتبٍ، منذ بودلير Baudelaire ومالارميه Mallarmé وفاليري Valéry وبروست وبورخس Borges، هو أيضاً أو أولاً ناقد.

وإذا كان لا بدّ من نظرية للنقد - نقدٌ للنقد أو ميتانقد- تُرسي موضوعَ النقد وإطارَه، فإلى أية معايير نستند؟ إن غياب المعايير الظاهرة والمقبولة بصورة عامة هو أحد أسباب المظهر السجالي للحقل الأدبي. كما لو أن النظرية تقوم دائماً على البت بين خيارين متعارضين تعارضاً صارخاً: التقييم أو الوصف، السياق أو النص،

البلاغة أو التاريخ، الوضعية le positivisme أو الانطباعية l'impressionnisme، الموضوعية أو الذاتية، التعميمية généralisme أو التخصيصية particularisme، الفن أو العلم، المحاكاة mimésis أو العلامات sémiosis، الشكل أو المضمون. إن الوفرة في هذه الثنائيات التي تتبدّى دائماً كثنائيات أفلاطون les dichotomies de Platon، مع ناحية سيئة يجب الهرب منها وأخرى جيدة يجب اتباعها لهي عَرَضُ المشكلات سيئةِ الطرح.

إن السعي إلى تعريفٍ للأدب، وبالتزامن معه للنقد، يفترض بصورة عامة أن هناك خصائص للنصوص الأدبية تميّزها عن النصوص الأخرى. على سبيل المثال، إن «أدبية littérarité» نصٍ ما تقوم على عناصر لغوية خاصة، أو على ترتيبٍ خاص للمواد اللغوية العادية، أو على الأصل الخاص للنص: أن يكون مؤلّفه كاتباً. لكنّ هذه الشروط يمكن تفنيدها جميعاً: فبعض النصوص الأدبية لا تبتعد عن اللغة العادية، والملامح الأدبية تُصادَف أيضاً في اللغة العادية: ونكون بذلك قد عرّفنا الجواز الشعري وليس الأدب. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الترتيب الخاص. أما المعيار الثالث فليس كافياً: فالمنطق يقول: عندما نقرّر أن نصاً ما أدبيٌّ، فإننا نستنتج أن مؤلّفه كاتب. إن هذه المعايير الثلاثة تضم تقييماً مضمراً. ولا يمكننا أن نتحاشى مسألة القيمة عندما نريد أن نعرّف الأدب والنقد.

إذا ما سعينا إلى معيار للأدبية، نقع على معضلة aporie عوّدَتْنا عليها فلسفةُ اللغة. إن تعريف مصطلحٍ —مثل «الأدب»- لا يعطينا أبداً إلا المجموعة من الحالات التي يقبل فيها مستخدمو لغةٍ ما استخدامَ هذا المصطلح: الأدب هو ما نسمّيه الأدب. تُرى هل يمكننا أن نمضي إلى أبعد من أن هذه الصياغة ذات مظهر دائري؟ قليلاً، لأن النصوص الأدبية هي تلك النصوص التي يستخدمها مجتمعٌ من دون أن يعزوها بالضرورة إلى سياق أصلي. إنه مجتمع يقرّر أن بعضَ النصوص أدبيةٌ من خلال طريقة استخدامه لها.

وإذا ما أردنا أن نعرّف الأدب هكذا، فإن النقد لا يمكنه أن يشكّل كلَّ خطابٍ حول هذه النصوص؛ بل هو الخطاب الذي غايته هي الشهادة أو الاعتراض على انتمائها إلى الأدب. وإذا ما كان الأدب والنقد يُعرَّفان بصورة متضامنة، من خلال تقرير أن السياق الأصلي بالنسبة إلى بعض النصوص لا يمتلك الملاءمة la pertinence نفسها التي للنصوص أخرى، ينتج عن ذلك أن كل تحليل موضوعه

إعادةُ بناء الظروف الأصلية لتأليف نصٍّ أدبي، والوضع التاريخي الذي كَتَب فيه المؤلِّفُ هذا النصَّ، واستقبال الجمهور الأول، قد يكون مهمّاً، ولكنه لا ينتمي إلى النقد الأدبي. إن السياق le contexte الأصلي يعيد النص إلى اللاأدب la non-littérarture بقلب القضية التي تجعل منه نصاً أدبياً.

إذن كل ما يمكن أن نقوله عن نص أدبي لا ينتمي إلى النقد الأدبي. والسياق الملائم بالنسبة إلى النقد الأدبي لنص أدبي ليس السياق الأصلي لهذا النص؛ بل المجتمع الذي جعل منه استخداماً أدبياً بفصله عن سياقه الأصلي. بحسب هذا الموقف الأساس، إن النقد السيري biographique أو السوسيولوجي، أو النقد الذي يفسِّر العملَ بوساطة التراث الأدبي (سانت-بوف وتين Taine وبرونوتيير Brunetière) وكلّها تنويعات على النقد التاريخي، يمكنها أن تُعدَّ خارج النقد الأدبي.

ولكن إذا كان التسييق la contextualisation التاريخي ليس ملائماً، فهل الأسلوبية la stylistique ملائمةٌ أكثر؟ مفهوم الأسلوب ينتمي إلى اللغة العادية، ويجب تحديده أولاً. ولكنّ السعي إلى تعريفٍ للأسلوب، كما نعرِّف الأدب، مسألة سجالية بالضرورة. وهو يرتكز دائماً على تنويعٍ للتعارض الشعبي بين المعيار la norme والانزياح l'écart، أو بين الشكل والمضمون؛ أي إلى ثنائيات إضافية ترمي إلى تدمير الخصم أكثر من كونها المفاهيم. والتنويعات الأسلوبية غير قابلة للوصف بشكل مختلف عما هي الحال في اختلافات الدلالة: فملاءمتها لغوية ليست أدبية بحتة.

والفئتان الرئيستان لتعريف النقد-«خارجي extrinsèque» و«داخلي intrinsèque» كما سمّاهما رينيه ويليك René Wellek وأوستن وارن Austin Warren- ليستا كافيتين: فالحل النصّي يرتكز على التعارض بين الشكل والمضمون، والحل السياقي على التعارض بين الأصل التاريخي والانطباع الحاضر. التاريخانية historicisme والشكلانية formalisme يؤدّيان بالأدب إلى اللاأدب: إلى التاريخ أو إلى اللغة. وشيئاً فشيئاً، يسهل إثبات أن النقد الأدبي لا يوجد منذ أن استخلصت الخطابات التاريخي والسوسيولوجي والإيديولوجي والتحليلي النفسي psychanalytique أو الألسني ...إلخ، أو أن طبيعته وأهدافه مستحيلة على التعريف تحليلياً.

النقد، مثله مثل الأدب، يفترض دائماً خياراً معيارياً: نحن نطلق حكماً على الحالة الراهنة للنقد، ونقوم بردّ الفعل على وضع يتطلّب أن يُصحَّح ونسمّي هذا تعريف النقد. النقد تعارضيٌّ oppositionnelle بطبيعته، حتى اللحظة- ويبدو أن هذا هو قَدَره- التي ينتمي فيها إلى تربية pédagogie: ولهذا يتّخذ في الأعم الأغلب هيئة بيان manifeste. ولكن إذا كانت تعريفات النقد معايير للفعل، فإن أياً منها لا يفرض نفسه منطقياً، إنها تتنافس ساعيةً إلى أن يُبعد كلٌّ منها الآخر.

هل كل شيء مُباح؟

للدراسات الأدبية هذه الأفضلية على البحث الفلسفي أو التاريخي أو اللساني، ألا وهي أننا هنا أحرار لدرجة أننا لا نعرف تعريفاً للأدب ولا للنقد. إذن هل كل شيء مُباح تحت شرط الابتكار والبراعة؟ أم أن ثمة معايير تسمح بمقارنة مقاربات مختلفة وبتقييمها؟ وهل التقدير المعقول ممكن؟ وهل هناك تاريخ أو تقدّم للنقد الأدبي؟

عندما لا يتوصّل التحليل إلى الترتيب، نلجأ إلى التاريخ: فهناك أعمال عديدة تروي مغامرات النقد منذ البدايات حتى أيامنا هذه، بسبب عدم القدرة على صياغة نظرية له. وهي بصورة عامة غير جديرة بالقراءة، ولا تقوم إلا بتأكيد الفوضى، وتمنح الشعور باجترار لانهائي. إن على تاريخ النقد أن يبيّن كيفية الانتقال من أنموذج إلى آخر عبر الزمان. ففي العلوم، الأنموذج أو المثال le paradigme نظريةٌ تظهر لحلّ مشكلة، ويُطبَّق فيما بعد على مشكلات أخرى. إنه يحكم النشاط العلمي، ثم يُخلي مكانه للأنموذج التالي الذي يشكّل تقدّماً. إنه إطار نظري، فرضية مشابهة للفهم المسبق précompréhension la الذي يسبق التفسير في الدائرة التأويلية. ويعترف علم المعرفة l'épistémologie أن ليس هناك من أفعال ملاحَظة من دون فرضية مسبقة، والتفسير العلمي نفسه يُفهم بحسب أنموذج الفهمِ التأويلي. والنقد، مثله مثل كل نشاط تفسيري أو تأويلي، يبني موضوعه الذي لا يسبقه في الوجود. واختيار ما هو أدبي؛ أي الأفعال الملائمة للدراسة، يتعلّق بفرضية نظرية. ودائرية الأفعال والفرضية تفترض أن يغيّر تغييرُ المثال الأفعالَ الملائمة: ومن هنا يأتي غياب التواصل بين الأمثلة المختلفة التي لا تسمّي الشيءَ نفسه «أدباً».

في النقد الأدبي، لا يُخلي المثالُ مكانَه لمثال آخر، لأن برنامجه تحقّق أو لم يتحقّق. وتبدو الأمثلة الجديدة متعلّقةً بتحوير الأنظمة المجاورة: فكلٌّ من الظاهراتية

la phénoménologie، والتأويلية والماركسية le marxisme والتحليل النفسي والبنيوية وما بعد البنيوية le poststructuralisme يُنشئ نقداً أدبياً. والمثال لا يطرد بالضرورة مثالاً آخر. بل بالعكس، فإن كلاً منها يستمر في الحياة مُسفِّهاً الأمثلةَ الأخرى ضمن سياق الصراع على السلطة. وكثيرة هي الأمثلة المتوفرة اليوم، واختيار أحدِها بسبب مردوده أقل من اختيارات أخرى، سياسية ودينية وجمالية ووجودية.

وتاريخ النقد يصطدم بالحواجز نفسها التي لنظرية النقد الأدبي. ولقد سادت نماذجُ مختلفةٌ طوراً بعد طور الساحة منذ بداية القرن التاسع عشر، ولكن تعاقبها لا يدلّ على تقدّم؛ بل إنها تتخذ مكانها في عَودٍ أبدي، إنها جيئة وذهاب إلى ما لا نهاية، هي إيقاع متناوب: نص-سياق، داخل-خارج، داخلي-خارجي. وهكذا، في فرنسا، وَلَّدَ الأنموذجُ الفقهي اللغوي أو الوضعي positiviste، من باب ردّ الفعل، أنموذجاً حدسياً منَدِّداً بعدم كفاية الأنموذج التاريخي أو منادياً بالتعاطف la sympathie. وبعد ذلك، استندت نماذجُ تفسيرية خارجية على حقول فكرية أخرى كالماركسية أو التحليل النفسي، لترفض الوضعية والحدس في آن معاً. ولقد سبَّبت هذه المطالبات السياقية عودةً إلى النماذج الماثلة immanents، باحثةً عن القوانين الخاصة بالأدب في تحليل لبناه. وهكذا دواليك. إن النماذج النقدية لا تموت، ويبدو أن حقل النقد مفتوحٌ جداً اليومَ، بغياب مثال سائد.

2ـ النماذج السياقية أو التفسيرية:

فقه اللغة:

ما يُسمّى «النشرة النقدية» ـ التي تحوي بناء النص أي اختيار نص أساس، وبناء المتغيرات بالنسبة إلى هذا النص الأساس، وجميع المعلومات المتوفرة حول حالات النص-تبقى وفيّةً للمعنى الأول لكلمة «نقد»، عندما دخلت من جديد في اللغة الفرنسية في القرن السادس عشر: «نَحْوي» و«ناقد» و«فقيه لغوي» تعني آنذاك ناشر النصوص القديمة. وما يزال فقه اللغة يُسمّى في اللغة الإنكليزية: textual criticism (النقد النصّي). والمقصود هو الأنموذج الأقدم الذي لا مِراء فيه للنقد الأدبي المستمر منذ إعادة اكتشاف الآداب في عصر النهضة la Renaissance، والممتد من نصوص العصور الوسطى إلى القرن التاسع عشر، ثم إلى الأدبَين الكلاسيكي والحديث. ويبقى مبدأ فقه اللغة في فرنسا احترامَ الطبعة الأخيرة المراجَعة من الملِّف، كما يُهتمّ

بالنسخة الأقدم للنص. حالة جديدة من الازدواجية binarisme: فتاريخ فقه اللغة يتأرجح بين رؤيتين غائيتين، هما: احترام النية الأخيرة للمؤلف بحسب فكرة تقليدية تقدّر النهاية، أو التمييز الرومانسي المتوافق مع الإلهام الأول.

إلى جانب النقد الخارجي الذي ينشئ النص، يميّز النقد الفقهي اللغوي النقدَ الداخلي الذي يعيد بناء السياق، لأن معنى النص يستنتَج في نظره من ظروف ظهوره. وقد صاغت هذه المصادَرةَ axiome التأويلية التي كان شلايرماخر مؤسِّسَها في ألمانيا؛ إذ فسّر النص عن طريق سياقه الأصلي، ورأى أن بالإمكان إعادة بناء هذا النص عبر المذهب التاريخي.

لم يعد فقه اللغة سائداً، ولكن ما يزال هناك فقهاء لغويون، حتى وإن كنا لا نفكّر بهم عندما نتكلّم عن النقد الأدبي. في إيطاليا جدّد جيانفرانكو كونتيني Gianfranco Contini تحت عنوان «نقد التنويعات» بالمعنى الواسع للكلمة، في القرن العشرين الصلات بين النقد وفقه اللغة. وفي فرنسا، أُعيدَ تأهيل المذهب القديم تحت عنوان «نقد تكويني génétique critique» الذي ميّزته المقاربةُ التزامنية والبنيوية synchronique et structuraliste، واهتمامه بالنتاج أقلّ من اهتمامه بالإنتاج، وبالنشرة النقدية أقل من تطوّر حالات النص، رافضاً النظرة الغائية téléologique التي تميّز الإلهام الأول أو الإنجاز النهائي.

التاريخ الأدبي:

يُقيم الكتاب السادس من فن الشعر Poétique لجول سيزار سكاليجر Jules César Scaliger (1561)، عنوانه «Criticus» جدولَ مقارنة بين الشعراء اليونان والرومان: فمنذ القرن السادس عشر لم يعد مصطلح «نقد» مقتصراً على فقه اللغة. وإبّان القرن السابع عشر، انفصل النقد في فرنسا عن النحو والبلاغة، وحلّ شيئاً فشيئاً محلّ الشعرية التي من خلالها تمّ الكلام عن الأدب حتى ذلك الحين. وظهر النقد، بمعناه الحديث، ومع الروح التاريخية، مرتبطاً بالشكوكية scepticisme، وبرفض سلطة القواعد، وبالدفاع عن الذوق والآداب الجميلة، في أثناء المعركة بين القدماء والمحدَثين، كردّ فعل على النظرية العقلانية أو الأرسطية للأدب التي كانت تطرح قوانين أبدية شاملة حول الحكم الجمالي. النقد لا ينفصل عن المذهب النقدي criticisme: فقد طرح كانط Kant في كتابه «نقد مَلَكة الحكم Critique de la faculté

de juger» ذاتيةَ حكم الذائقة الذي يستدعي، مع ذلك، حكماً عاماً، بالمعنى المشترك للبشرية. وفي نهاية القرن الثامن عشر، تبدّى النقد كحدٍّ وسط بين ذاتية الحكم الجمالي وموضوعية المعنى المشترك، وهو تاريخي بالتعريف. وقد تساءل هردر Herder والأخوان شليغيل Schlegel حول العلاقة الموجودة بين الحكم الشخصي والموضوعية العلمية؛ أي بين الفن والعلم.

لقد كان النقد التاريخي والوضعي الذي وَسَمته الرومانسية بميسمها نسبياً ووصفياً. فقد عارض التقليدَ الاستبدادي والإرغامي، الكلاسيكي أو الكلاسيكي الجديد néo-classique؛ إذ حكم على كل عمل بالنسبة إلى معايير لازمنية. وفي القرن التاسع عشر ارتبطت النسبية بتأكيد القيم الوطنية والتاريخية، مثل كتاب «من ألمانيا De l'Allemagne» لمدام دو ستال Mme de Staël. ولقد فسّر سانت-بوف في كتاب «نقد وصور أدبية Critique et portraits littéraires» الأعمال عبر حياة مؤلّفيها. وبعده شرح تين الأفراد عبر ثلاثة عوامل: العرق، والوسط، واللحظة؛ وهذه هي بدايات النقد السوسيولوجي، الذي تطوّر فيما بعد ضمن منظور ماركسي. وأخيراً أضاف فردينان برونوتيير إلى التحديدات السيرية والاجتماعية تحديد التراث الأدبي نفسه، الذي مثّله الجنس الذي يؤثّر في العمل، أو الذي يردّ الفعل عليه. لقد نسخ برونوتيير تاريخ الأجناس (الأدبية) عن تاريخ الأنواع (البشرية) بحسب داروين.

يشترك فقه اللغة والنقد الحتمي déterministe في فكرة أن من الواجب فهم الكاتب وعمله ضمن وضعهما التاريخي. وفي منعطف القرن، المتّسم بالتاريخ الوضعي وبسوسيولوجيا دوركايم Durkheim أيضاً، صاغ غوستاف لانسون Gustave Lanson مثالَ نقدٍ موضوعي كردٍّ فعلٍ على انطباعيةِ معاصريه. فأتى طرحه أسلسَ من طرح سانت-بوف وتين وبرونوتيير: فالتاريخ الوضعي يراكم الأحداث المتعلّقة بالعمل وبمؤلّفه وبزمنهما. وبدلاً من القوانين الكبرى لتين وبرونوتيير، أصبحت المصادر والتأثيراتُ الكلماتِ الأساس في التاريخ الأدبي الذي ضاعف الأبحاثَ وحيدة الموضوع monographies وأحال إلى وقتٍ لا حق البرنامجَ العام لـ«تاريخ الحياة الأدبية في فرنسا». لا يشكّل التاريخُ الأدبي في نفَس لانسون إلا مرحلةً أولى لا تستبعد متعة القراءة ولا التّماسَّ الذاتي مع النصوص. المطلوب هو مراقبة الانطباعات وليس إلغاءها. ومع ذلك فإن التاريخ الأدبي اللانسوني قد ضاق

لكونه كان يشكّل إطارَ المقاربة المدرسية للأدب. وما بقي حاسماً هو مفهوم عقلاني للموضوع-المؤلّف الذي يسود العمل، ورؤية مرجعية صارمة للغة.

حافظ التاريخ الأدبي على وجوده مثله مثل الأنموذج الفقهي اللغوي. وفي أواسط الستينيات، بيَّنَ السجال الناشب حول راسين Racine بين ريمون بيكار Raymond Picard، ممثِّلاً السوربون، ورولان بارت Rolland Barthes، مروّجاً لـ «النقد الجديد la nouvelle critique»، أن التاريخ الأدبي بقي رهاناً حياً. لقد ظلّ حاضراً جداً، ولاسيما في تعليم الأدب.

سوسيولوجيا الأدب وتحليله النفسي:

كان تين يرى ترابطاً بين الفرد وظرفه الاجتماعي، وبات هذا مبدأً كلَّ مشتغلٍ في النقد الماركسي؛ إذ جعل من الأدب والفن انعكاساً للوضع الاقتصادي، وجعل من البنية الفوقية la superstructure صورةً عن البنية التحتية l'infrastructure. ومن جورج لوكاتش Gyorgy Lukács إلى لوسيان غولدمان Lucien Goldman، صار هذا المذهب أكثر تعقيداً؛ إذ بات يرى القائمين بالإبداع هم المجموعات، ولم يعد الأفراد كذلك، ولكنه بقي حتمياً صرفاً. وصار النقّاد السوسيولوجيون les sociocritiques المعاصرون أقلّ تبسيطية، وطرحوا استقلالاً ذاتياً نسبياً للأشكال الفنية مقارنةً بالتحديدات السوسيو-اقتصادية، وتأثروا، في ألمانيا، بتيودور. ف. أدورنو Theodor W. Adorno وبمدرسة فرانكفورت؛ وفي بريطانيا برايموند ويليامز Raymond Williams وبالمادية الثقافية matérialisme culturel؛ وفي فرنسا بلوي ألتوسير Louis Althusser وبمفهومه عن الإيديولوجية المنسوخ على أنموذج اللاشعور الفرويدي. ومثلهم مثل البنيوية التكوينية عند غولدمان، حاولوا إقامة جَميعة[1] synthèse مع المقاربة الداخلية للنص. ومن ناحية أخرى، صحّح تأثيرُ والتر بنجامان Walter Benjamin من خلال المسيحية le messianisme ما لدى الماركسية والنقد الأيديولوجي من أفكار آلية. وأخيراً، بدفعٍ من بيير بورديو Pierre Bourdieu تطوّرت سوسيولوجيا المؤسسة الأدبية-الكتّاب والأكاديميات والنشر وجهاز الثقافة بأكمله- وهي أيضاً قائمة على فكرة استقلالية الحقل الأدبي، وقد أرست دعائم علمِ إنتاجِ قيمةِ العمل الأدبي، وليس علم إنتاج العمل الأدبي.

(1) حاصل الجمع بين الطريحة la thèse والنقيضة l'antithèse بحسب الجدل الهيغلي أو الماركسي.

مثلما استند النقد السوسيولوجي إلى الماركسية، فقد التزم النقدُ النفسي التحليلَ النفسي وفقَ مقاربةٍ سياقية، وليصبح نوعاً من النقد السيري، كما في كتاب ماري بونابرت Marie Bonaparte المخصّص لإدغار بو Edgar Poe. بالتأكيد، هنا أيضاً، جرت تسوياتٌ compromis مع النقد الداخلي، وأُدخِل «تحليلٌ نفسي للنص» (جان بيلمان-نويل Jean Bellemin-Noel)، أو «تحليل دلالي sémanalyse» (جوليا كريستيفا Julia Kristéva). التنويعات النقدية المتأثّرة كلّها بالفرويدية، أو باللاكانية، يمكنها أن تظهر في هذه اللوحة، كلّما عدّلت مفهومَي الفاعل واللغة اللذين يسودان الوضعية، ولكن ظلّ مبدأُ كلِّ مقاربةٍ تحليليةٍ نفسيةٍ للأدب سياقياً.

3ـ النماذج العميقة أو التأويلية

النقد الإبداعي:

ظهر النقد الإبداعي مع ظهور الرومانسية، مثله مثل فقه اللغة. في الوقت الذي كان الدفاع l'apologie عن الحدس وعن التقمّص الوجداني l'empathie، الموجود من قبل عند هردر، يتّجه نحو محاربة العقلانية الكلاسيكية، وليس النقد التاريخي. والمقصود هو النظر إلى كل عملٍ في فرادته؛ إذ كان غوته ينادي بـ «نقد الروائع»، المنتج وليس الهدّام.

وكان بودلير يشدّد على مفهومِ التعاطف la sympathie، ويرى في النقد تعبيراً عن الذات. ولكنّ ما إن ظهر النقد التاريخي، حتى أثار عداوة الكتّاب. فهذا فلوبير Flaubert يحتج على تين قائلاً: «ثمة شيء آخر في الفن غير الوسط الذي يمارَس فيه، وغير السوابق الفيزيولوجية للعامل. بهذا النسق نشرح السلسلة، ولكن لا نشرح الفردية أبداً، ولا الأمر الخاص في أننا هذا الفرد.» وقد ضخّم بروست من هذا الاعتراض المبدئي مركّزاً على الاختلاف الجوهري الذي يفصل الأنا المبدع عن الأنا الاجتماعي: ففي نظره، لا علاقة للفنان مع الإنسان؛ ولا علاقة للحدس المبدع المرتكز على الذاكرة والإحساس مع الذكاء. وأخيراً كان برغسون Bergson وفاليري Valéry السبّاقَين إلى النقد اللاوضعي antipositiviste لفترة ما بين الحربين في فرنسا، المرتبط بآليات الإبداع.

وفي ألمانيا، بينما كانت تأويلية شلايرماخر الفقهية اللغوية، المنسجمة مع الوضعية الفرنسية ترى أن إعادة إنتاج السياق الأصلي ممكن وكافٍ، كان ديلتي

Dilthy، وبصورة خاصة هوسرل Husserl، يريان في كل عمل تجلّيَ وعي conscience. وتكمن مهمة النقد في تبيان هذا الوعي، بوصفه الفهمَ المسبق الذي يشكّل العمل تفسيراً له. لذا ليس هناك من وسيلة أخرى إلا تكرار خط السير الإبداعي. وفي إيطاليا، أظهر بينيديتو كروتشي Benedetto Croce لاوضعيةً مشابهة، تؤدّي إلى رفض التقييم.

نقد الموضوعات والوعي والأعماق:

أراد ألبير تيبوديه Albert Thibaudet، متأثّراً ببرغسون، أن يستبدل الدراسات التاريخية، التي لا تخلو من الفائدة برأيه، ولكنه أخذ عليها طابعها السكوني، بتحليل حركة الإبداع بطريقة حدسية استعارية. ومع شارل دو بوس Charles Du Bos تحوّلت هذه المرونة النقدية إلى خضوع ميتافيزيقي؛ بل إلى مشاركة صوفية. وأخيراً نرى نقّاد المدرسة التي أُطلق عليها مدرسة جنيف –ألبير بيغان Albert Béguin ومارسيل ريمون Marcel Raymond وجورج بوليه Georges Poulet– الذين تأثّروا بالنقد الإبداعي الفرنسي وبالظاهراتية الألمانية في آن معاً، يتكلّمون عن نقل عالَم عقلي إلى عالم آخر، وعن استبدال وعي بوعي آخر. وهذا التماهي لا يتم من خلال النص؛ بل عبر وعي لا يمكن بلوغه، إلا من خلال مجموع كتابات المؤلف. والزمان والمكان هما الفئتان المميزتان للتأويل. وقد حاول جان روسيه Jean Rousset وجان ستاروبنسكي Jean Starobinski أن يدمجا البنيوية والتحليل النفسي مع النقد الإبداعي.

علم نفس الأعماق هذا يلتقي مع النقد الموضوعاتي الفرنسي لغاستون باشلار Gaston Bachelard وجان-بيير ريشار Jean-Pierre Richard، المرتكز على دراسة الأحاسيس les sensations. والمقولة الأساس تبقى المتخيَّل l'imaginaire، والفرضية الجوهرية هي دائماً وحدة الوعي المبدع؛ أي الأعمال الكاملة للكاتب. وتشترك متفرعات النقد التأويلي la critique interprétative كلّها في فكرة أن الذاتية العميقة، المنسجمة والموحَّدة، تحكم مجمل الأعمال.

الأنموذج الوجودي:

حافظ النقد الوجودي existentialiste على مفهومَي الفرد والذاتية اللذين روّج لهما الكتّاب أنفسهم. وكتب سارتر Sartre الهامة عن بودلير وجينيه Genet وفلوبير، التي أخذت من الماركسية والتحليل النفسي، حافظت على أولوية الإنسان عبر سلسلة

من الوسائط، مثل الأسرة والجماعات، التي تنقل القارئ من الكلّية إلى الواحدية l'unicité. وتمّ التفكير بعلاقة الفرد مع المجموع بطريقة فريدة وديناميكية لا تبتعد كثيراً عن طريقة تيبوديه، باستثناء الحدس، أو عن طريقة دو بوس، باستثناء تعابيره الروحانية Phraséologie spiritualiste. إلا أن الفرضيات المسبقة حول الموضوع واللغة بقيت نفسها.

على الرغم من الهجمات المتعدّدة التي شنّتها البنيوية وما بعد البنيوية le postsructuralisme على المؤلّف والإنسان والفاعل، استناداً إلى نيتشة Nietzsche أو هايدغر Heidegger أو سوسير Saussure أو لاكان Lacan، فإن فرضية الوعي المبدع، حتى لو كانت على نمط القصدية المفارقة l'intentionnalité transcendantale، تبقى الأيديولوجية الأكثر اشتراكاً في النقد الأدبي. يتم تقاسمها بمجرّد تخيّل وحدة أعمال كاتب معيّن، أو وحدة الكتاب. ويبقى المؤلف والكتاب الاعتقادين الأكثر انتشاراً عندما يتم الحديث عن الأدب. لذا فإن النقد التأويلي دخل في السجال بصورة أقل من النقد التاريخي أو النقد النصّي.

4. النماذج النصية أو التحليلية

انتفضت بعنف نقودٌ في عقد الستينات في فرنسا في وجه التاريخ الأدبي والنقد التأويلي وجابهت إمبراطورية الفاعل بشكله العقلاني أو المفارق، الديكارتي أو الظاهراتي، واستبدلته بأولوية اللغة. وبرز مفهومٌ جديد للغة مستوحى من سوسير، فأكّد اعتباطية اللغة وغياب مرجعيتها، ونادى بمفهوم جديد للفاعل، نظر إليه بوصفه خاضعاً من الآن فصاعداً إلى اللغة أو إلى البنية، وبمفهوم جديد للنقد منددًا بالقصد والقصدية، ورافضاً أن يُعدّ المؤلّف هيئةً تسود المعنى. وفي الواقع، هذا كلّه لم يكن جديداً جداً. فمن ناحية، إن وشائج القربى واضحةٌ مع البلاغة القديمة والشعرية؛ ومن ناحية أخرى، كانت هذه العودة إلى النص موجودة في كل مكان آخر، منذ عقود عديدة، ولكن هذا كان متجاهَلاً في فرنسا، وفي السوربون بصورةٍ خاصة.

البلاغة والشعرية:

أرسطو هو مؤلّف **البلاغة** la Rhétorique، أو فن الخطاب العام، **وفن الشعر** la poétique أو فن المحاكاة، وهما الكتابان الأساس لكل قواعد للخطاب أو للنص. وكانت البلاغة وفن الشعر القواعد الإجبارية التي تصف الخطابات المقبولة كلّها في

جنس معين، وتقدّمها كنماذج يجب أن تُحتذى لإنتاج خطابات أخرى. وفن الشعر نظرية معيارية لأشكال المسرحية التراجيدية والملحمة l'épopée. بيد أن هذا التراث العظيم ما لبث أن تداعى شيئاً فشيئاً. فقد كانت البلاغة القروسطية، المتوضّعة بين النحو والجدل في ثلاثية trivium الفنون الحرة، ما تزال فنّاً كاملاً للنص. ولكن إبّان عصر النهضة la Renaissance والعصر الكلاسيكي اختُزلت شيئاً فشيئاً إلى جزء واحد من أجزائها الخمسة، وباتت موضوعاً للصور البيانية والمجازات. وفي نهاية القرن التاسع عشر، استُبعدت من التعليم لصالح المذهب التاريخي.

أعاد مشروعُ علم النص الذي ظهر في الستينيات العلاقةَ مع التراث الأرسطي، بمظهر إجباري أقل، بوساطة الإرادة في بلوغ ثوابت الأدب أو عمومياته، وبوساطة الهم العام والنظري المعارض للنسبية التاريخية والتأويلية السائدة منذ كانط والمتعلّقة بالأعمال وبالكتّاب في خصوصيتهم. لم يَعُدْ النقد الجديد الحياةَ إلى مصطلح «شعرية poétique» ليدلّ على شيء مختلف عن الأسلوبية والعَروض عند كاتب معيّن-«شعرية آندريه شينييه Chénier»- فحسب؛ بل إن رولان بارت أسهم، بعد جيلين أو ثلاثة من موت البلاغة، في ردّ الاعتبار إليها عندما خصّص لها مفكّرةً un vade-mecum.

اللسانيات السوسيرية والشكلانية الروسية والنقد الجديد:

ترى النزعةُ النصّية le textualisme الجديدة الفرنسية أن هناك مرجعيتين أو ثلاثاً أقرب إلينا من المرجعية الأرسطية: هي اللسانيات السوسيرية la linguistique saussurienne والشكلانية le formalisme الروسية والنقد الجديد le New Criticism الأنكلو أمريكي، وقد اكتشفتها مؤخّراً ثقافةٌ أدبية وفلسفية باريسية منعزلة نسبياً عن بقية العالم.

غدَت بضعةُ مبادئ مستخرَجة من «دروس في اللسانيات العامة» لسوسير مذهباً للبنيوية: كالتعارض «لسان-كلام»، ومفهوم اللسان بوصفه نسقَ علامات système de signes، والعلامة بوصفها معارضةً للصورة الصوتية ولمفهوم (الدالّ le signifiant والمدلول le signifié)، واعتباطية العلامة، وتعريف العلامة بوصفها قيمةً (لتمييزها عن العلامات الأخرى التي تقطّع العالم الظاهراتي phénoménal)، وأخيراً التعارض بين التزامن la synchronie والتطوّر la diachronie. لقد أدخل سوسير اللسانيات في

سيمياء sémiologie مستقبلية عالجت فيما بعد أنساقَ العلامات الأخرى: وهكذا فقد تحوّلت مبادئُ السوسيرية le saussurianisme إلى تحليل للأدب وللثقافة.

وقبل أكثر من أربعين عاماً من البنيوية الفرنسية، كان الشكلانيون الروس- مجموعتان من اللسانيين والشعريين poéticiens تشكّلتا في عامي 1915 و1916- وبعدهم أعضاء حلقة براغ اللسانية (1926-1939)-وقد شكل رومان ياكبسون Roman Jakobson حلقةَ الوصل بين هذه المنتديات جميعاً- قد شرعوا في دراسة نَسَقية systématique للأدب. وكان مقالٌ ظهر عام 1917 لفكتور ب. شكلوفسكي Viktor B. Chklovski بعنوان «الفن بوصفه طريقة» كبيان لهم. بتأثير المستقبلية le futurisme وضد الرمزية le symbolisme، أعلنت الشكلانية استقلالَ العمل الأدبي وعلمَ الأب. وإذ ركّزَت على الأدب بوصفه مجموعةً من الطرق الشكلية procédés formels، فإن المقصود هنا هو تأسيس دراسة علمية بنفي بُعده التمثيلي أو التعبيري، وبالتنديد بالنزعة الإنسانية l'humanisme المرتبطة بالاعتقاد بالوحدة الجوهرية للنص ولدلالته. إن الشكلانيين هم الذين استبدلوا الأدبَ بالأدب، بوصفه موضوعاً للنقد؛ أي ما يجعل من نص معين نصّاً أدبياً، أو أيضاً نسقَ الطرق الشكلية التي تجعل الأدبَ ممكناً. لقد وَسَمَ نزعُ الألفة la défamiliarisation ونزعُ الآلية la désautomatisation عن اللغة العادية الأدبَ بميسمه؛ إذ إن هناك مجموعة من الطرق التي تثبّط الإدراك الآلي، وتولّد إدراكاً شعرياً للّغة. ولكن الطرق الأدبية لم تكن لتبقى غريبةً دائماً، فهي نفسها تتآلف. إذن التراث الأدبي ليس جامداً ولا مستمراً، بل هو مصنوع من انقطاعات شكلية تجدّد النسق. وعلى الرغم من علموية الشكلانية، فإنها لا ترى الأدبية la littérarité بمصطلحات مطلقة؛ بل تصوّرها بوصفها نسقاً علائقياً système relationnel يتغيّر عبر التاريخ. وما بعد الدراسة الداخلية للنص الفردي ومضامينه، فإن الغاية هي تماماً النسق التزامني وتحوّلاته.

أعاد النقد الجديد في إنكلترا- بتأثير من الشاعر توماس ستيرنز إليوت Thomas Stearns Eliot والناقد إيفور أرمسترونغ ريتشاردز Ivor Armstrong Richards- ولكن في الولايات المتحدة على وجه الخصوص-جون كراو رانسوم John Crowe Ransom وآلن تيت Allen Tate وكلينث بروكس Cleanth Brooks والشاعر روبرت بن وارن Robert Penn Warren- من دون المرور بالمرحلة التأويلية الظاهراتية، النظرَ في هيمنة التاريخ الأدبي السيري الاجتماعي منذ عقد الثلاثينيات. سلبياً، يُعرِّف

النقدُ الجديد نفسَه برفض (الوهم التكويني genetic fallacy)، الذي يفسّر النص بوساطة أسبابه الخارجية، و(الوهم القصدي intentional fallacy) الذي يُرجعه إلى مؤلّفه، و(الوهم العاطفي affective fallacy) الذي يتناول النص انطلاقاً من الانفعالات التي يوقظها. وإيجابياً، يدعو النقّادُ الجدد إلى العودة إلى النص وإلى قراءته قراءةً مجهرية (close reading)، وإلى تحليل الخصائص البنيوية للقصيدة معزولةً، وإلى النظر إليها على أنها موضوعٌ كلامي ونسق مغلَق.

وهكذا إن النقد النصي والتحليلي الحديث يعود إلى مفاهيم قديمة للأدب، كعمومية أو حتى شمولية العصور القديمة والكلاسيكية-وكأنما هو عودة إلى القدماء ضد المحدَثين-، ولكنه يعود أيضاً إلى نماذج شكلانية منتشرة من قبل في أوروبا وفي أمريكا الشمالية. وحتى في فرنسا، يمكن التفكير في شعرية فاليري وفي الجهود المتعثّرة لجان بولان Jean Paulhan الرامية إلى تحليل بلاغية rhétoricité لامعيارية للأدب، وعلى إصرارهما على اللغة بعيداً عن كل مقياس آخر مكوِّن للأدب.

البنيوية والسيميوطيقا والشعرية والسرديات:

لعب كلود ليفي-ستروس Claude Lévi-Strauss دوراً جوهرياً كوسيطٍ بين سوسير وياكبسون والنقد البنيوي الفرنسي، مطبّقاً الأنموذج اللساني على الأنساق الثقافية الأخرى، كالقرابة أولاً ومن ثم الأساطير. وكان بوسع تحليل المسرود le récit أن يتبع (رولان بارت وأ.-ج غريماس A.-J. Greimas وأمبرتو إيكو Umberto Eco وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov وجيرار جينيت Gérard Genette وجوليا كريستيفا Julia Kristeva). ولقد كان برنامج السيمياء موجوداً عند سوسير، وكانت نظريته عن اللغة أنموذجاً لدراسة جميع الظواهر الثقافية المتصوَّرة كأنساقِ اختلافات؛ حيث الدلالة تتعلّق بالعلاقات بين العناصر. البنيوية والسيمياء، الشعريةُ والسرديات- هذه التسميات كلّها تغطّي نوعاً ما المقاربةَ التحليلية نفسها- سَعت منذ ذلك الحين إلى وصف شروط الدلالة الأدبية على نمط الدلالة اللسانية، وإلى معرفة رمز كامن تحت الإنجازات الفردية، كتعارض اللسان مع الكلام.

الشعرية والسرديات ترمي إلى إنشاء نَحْوٍ عام، وصفي ولامعياري، بعكس أرسطو والكلاسيكية، للأدب في مثوله Immanence، المكافئ للغة التي ستكون

أعمالُها الكلام؛ لقد أبرزتا للوجود «الفئات التي تسمح بفهم وحدةِ الأعمال الأدبية جميعاً، وتنوّعها في آن معاً»، كما يقول تودوروف. النية هي اكتشاف المبادئ العامة في الأعمال الفردية أكثر من تأويل أعمال فردية بناءً على المبادئ العامة. ضمن هذا المعنى، تبدو التجارب الأكثر نجاحاً نَسَقَ المسرود الذي أنشأه رولان بارت استناداً إلى قصة قصيرة لبلزاك Balzac (S/Z، 1970) أو الكتاب الصغير عن السرديات الذي أصدره جينيت عن أعمال بروست Proust («خطاب المسرود Discours du récit» في Figures III 1972). لقد وسّع بارت في كتابيه **عناصر العلاماتية** Eléments de la sémiologie، (1964) **ونسق الموضة** Système de la mode، 1967 هذا النوعَ من التحليل ليشمل ظواهر ثقافية أخرى.

يرى هذا النقد أن النصوص ليست للتفسير ولا للتأويل (بعكس الأهداف التي وضعها المذهبان التاريخي والتأويلي)، إنها وسائل لتعريف الأدب، أو بالأحرى، لتعريف الأدبية، بوصفه فئة شمولية. ألم تتأرجح البنيوية، التي قامت ضمن التربية، بين إغراءين: إغراء تقديم طريقة أو أداة لتأويل النصوص، منفصلة عن سياقها التاريخي أو الاجتماعي، كوظائف للنسق؛ وفي الطرف الآخر إغراء تشكيل إبيستيمولوجيا عامة تسمح بفهم صيغة وجود الأدب؟

الأسلوبية والمجاز

ظهرت الأسلوبية في القرن التاسع عشر، وتعارضت مع البلاغة بوصفها مذهباً تاريخياً لنظرية عامة. إنها أسلوبية الكلام أكثر من كونها أسلوبية اللغة، لذا ملأت الفراغ الذي تركته البلاغة والشعرية. بموازاة ذلك، كانت الأسلوبية ذات الإلهام الظاهراتي لـ ليو سبيتزر Leo Spitzer تعيد مظاهر الأسلوب إلى فهم الوعي. في وقت مبكر جداً، وقبل البنيوية، تمثّلت الأسلوبية السويسرية عند شارل بالي Charles Bally على أنها أسلوبية اللغة كمقابلة لأسلوبية الكلام. وضمن هذا المعنى، فقد اختفت الأسلوبية بعد عودة الشعرية والسرديات. لكنّ مقاربةً للإنتاجية النصية كمقاربة ميخائيل ريفاتير Michael Riffaterre المعارضة لخط ياكبسون-ليفي ستروس، بيّنت أنه، بعد إنهاك البنيوية، إنما في الأسلوبية تبقى الشكلانية أكثر حياةً.

أما عن المجاز، فإنه يعود إلى عمومية مستقلة هي الأخرى مستقلّة عن النماذج النصية المرتبطة بـ weltliteratur عند غوته؛ إذ يطرح وحدة جميع الآداب الغربية

خارج نطاق الاختلافات القومية. عندما درس إيريش أويرباخ Erich Auerbach محاكاة الواقع (la mimésis) بدءاً من هوميروس حتى جويس Joyce، وإرنست روبرت كورتيوس Ernest Robert Curtius، إذ برهن على بقاء الدورانات اليونانية أو الرومانية أو التوراتية في الأدب الحديث، كانا قد برهنا، كل على طريقته، أن الأدب يتعلّق بأنساق داخلية كامنة. وفي الانتقائية الحديثة، لم يتوقّف الرجوع إلى هذه الأعمال العظيمة.

5ـ النماذج «العرفانية» أو غير المحدّدة:

هل يجب أن نضيف مثالاً آخر لجمع بعض طرق النقد الأدبي المعاصر؟ فالأمثلة الثلاثة السابقة-التفسيري والتأويلي والتحليلي- تتعلّق بالفاعل وباللغة- الطريقة الوضعية والظاهراتية والبنيوية- بعدها لم يختَرع شيء. ومع ذلك إن الأنموذج النصي لا يتوضع على المستوى نفسه الذي تتوضّع عليه النماذج الأخرى: فاهتمامه بالنصوص الحقيقية أقلّ من اهتمامه بنسق النصوص الممكنة. وإذ رفضت النصية la textualité التاريخَ والتأويلَ، فإنها أرادت أن تنأى بنفسها عن التفسير والتأويل: ولكن لا يمكن الامتناع عن ذلك. إذن النصية تستجرّ لاتحديديةً مطلقة للتفسير وللتأويل. وهذه اللاتحديدية indéterminisme تردّ الفعلَ على المثال النصي مثل مابعد البنيوية (التي هي بنيوية جديدة néo-structuralisme ولابنيوية في آن واحد) وضد البنيوية antistructuralisme: إنها تقودها إلى حدودها القصوى، وبذلك، تقلبها.

كما يمكننا أن نشهد ظهور نماذج نقدية لاتحديدية بدءاً من التأويل. ففقه اللغة كان يرى أن من الممكن (والضروري والكافي) إعادة بناء السياق التاريخي للعمل؛ وكانت الظاهراتية تفترض أن بوسع المؤوّل المتعاطف l'interprète sympathique أن يسلكَ من جديد بالاتجاه المعاكس المسارَ من الفهم المسبق إلى التفسير. فكانت الحلقة التأويلية، من شلايرماخر إلى ديلتي وهوسرل Husserl تسمح بالانتقال من الحاضر إلى الماضي، أو من العمل إلى الوعي. ولكن مع فلسفة هايدغر، صارت الحلقة التأويلية حلقةً مفرغة: فالمؤوّل منغلق في أفقه الخاص من الفهم المسبق، من دون أملٍ في الخروج منه. ولم يعد يتمّ أي تواصل بين السياقات التاريخية المنفصلة.

لقد تحوّلت الحلقة التأويلية على مراحل إلى سجن «عرفاني gnostique» حيث كل وجود تاريخي مقتصرٌ على نفسه من دون أن يلاقي الآخر أبداً.

أخيراً، إن النقد اللاتحديدي مدينٌ بالكثير لنيتشه الذي قَصَر اللغة على البلاغة، أو بالأحرى على بلاغيتها اللاقصدية، وقَصَر الحقيقة على لعبة الصور والمجازات. في السلالة النيتشوية التي أعادت مابعد البنيوية الفرنسية إحياءها، لم يعد للّغة علاقة بالواقع، ولا للعلامة علاقة بالمرجع الواقعي le référent: فالعالم نصٌّ. وانتقلت نقطة تأثير النقد من إنتاج النصوص إلى استقبالها، لأن معناها يُعدّ غير محدَّد: فنحن نفرضه عليها، وهي لا تملكه بنفسها. ليس هناك من دلالة ثابتة ولا مستقرّة؛ ولا وجود لمعنًى وحيد ونهائي وصحيح. كذلك بات التأويل حراً كلّياً. تبنّى اللاتحديدية مابعد البنيوية والتأويلية مابعد الهايدغرية post-heideggérienne اللتين تلتقيان في عدمية nihilisme نقدية بضعة أساتذة أمريكيين، يرون أن كل تأويل هو misinterpretation (عدوٌّ للتأول) أو معنًى معاكس أو سوء فهم. ونتيجة ذلك، ليس هناك من فارق بين النقد والأدب؛ ويرى هارولد بلوم Harold Bloom أن كلّ نقدٍ أدب.

جمالية الاستقبال:

ظهرت جمالية الاستقبال كتسوية بين التاريخ الأدبي والفلسفة التأويلية. وأجابت على السؤال: «ماذا نفعل بالتاريخ الأدبي بعد هايدغر؟» بتركيز الاهتمام على القارئ، وعلى العلاقة بين النص والقارئ، وعلى قضية القراءة.

تعود نقطة انطلاقها إلى هوسرل وإلى فكرة وعيٍ في القراءة. ولقد استند الناقد الألماني وولفغانغ إيزر Wolfgang Iser إلى الجمالية الظاهراتية عند رومان إنغاردن Roman Ingarden؛ إذ جعل من النص بنيةً ممكنة يفهمها القارئ: فهو يضع النص على علاقة مع معايير أو قيم خارج الأدب extralittéraire ويمنح بوساطتها معنًى لتجربته النصّية. لم يوضح إيزر نوعَ الحرية التي يمتلكها القارئ ليملأ البنى النصية انطلاقاً من معاييره الخاصة، ولا التحكّمَ الذي يمتلكه النص بالطريقة التي يُقرأ بها. ومهما يكن من أمر، فإن معايير القارئ قد تغيّرت بفعل تجربة القراءة. عندما نقرأ، فإن توقّعنا متعلّق بما قرأناه من قبل، ولكن الأحداث غير المتوقّعة تضطرّنا إلى إعادة صياغة توقّعاتنا وإلى إعادة دمج ما قرأناه من قبل. هكذا فإن القراءة تسير نحو

الأمام ونحو الخلف في آن معاً، إنها معيارُ انسجام يقود البحث عن المعنى، ومراجعات مستمرة تضمن أن يصدر عن النص معنًى جامع totalisant.

وعلى أساس ظاهراتية إنغاردن، سعى هانس روبرت يوس Hans Robert Jauss إلى تأريخ أو إلى تسييق عملية القراءة. إن تحقيق concrétisation النص بالقراءة تاريخيٌّ في نظره، لأن هذا التحقيق يتعلّق بـ «آفاق الانتظار» التي بحسبها تُقرَأ النصوص وتُقيَّم في تاريخ معيَّن. ولكن آفاق الانتظار الأصلية لا تشكّل دلالات مطلقة وشاملة، بعكس ما ذهب إليه شلايرماخر. يستند يوس إلى تأويلية هانس جورج غادامر Hans Georg Gadamer الذي يرى أن معنى النص يتعلّق بحوار لا نهاية له بين الماضي والحاضر، والموقف النسبي للمؤوّل يؤثّر في استقبال الماضي وفهمه. إننا لا نعرف الماضي أبداً إلا في ضوء الحاضر، فيما يسمّيه يوس «ذوبان الآفاق fusion». إذن إن دلالة النص وقيمته لا تنفصلان عن تاريخ استقباله. ومع ذلك كيف يمكن الانتقال من تحقيق فردي إلى عملية عامة للاستقبال، أو إلى أفق انتظار تاريخي؟ إن هذه المحاولة لإنقاذ فقه اللغة والتاريخ الأدبي، بعد نيتشه وهايدغر، بتحويلهما إلى تاريخ استقبال، تبقى إشكالية.

لقد حوّلت الـ Reader-Response theory الأمريكية، ومن دون أن يكون لها نظرية وحيدة، جمالية الاستقبال نحو عدم تحديد المعنى. فبينما كانت سيميوطيقا ريفاتير تشدّد على العوائق التي يفرضها النص على القارئ، سَلَك ستانلي فيش Stanley Fish الطريق المعاكسة. فقد تمسّك في البداية بأسلوبية عاطفية، وأخذ يحلّل القراءة بوصفها عملية زمنية وتجربة على طريقة إيزر، ولكنه توصّل إلى الاعتراف بأن هذه العملية ليست عملية القراءة. بل هي مجرّد قراءة، وهكذا طرح مفهوم «الجماعات التأويلية communautés interprétatives»، وهي مجموعات من القرّاء ذوي الكفاءات المشتركة. وبرأي فيش إن الجماعة التأويلية هي التي تحدّد المعنى أكثر من خصائص النص نفسه، الذي ينحلّ في القراءة.

التفكيك:

تطلق مصطلح «التفكيك» على قراءات النص الأدبي المستوحاة من التفكير الفلسفي لجاك ديريدا Jacques Derrida حول الظاهراتية والبنيوية؛ إذ يلعب أحدهما ضد الآخر والعكس بالعكس. لقد تمّ الانتقالُ إلى ما بعد البنيوية بوساطة

النقد وتأصيل السوسيرية، وتمّ الإصرار على النصية والاختلاف على حساب ما قبل النص le prétexte والمرجعية. تكمن نقطة الانطلاق في نقد المركزية الصوتية le phonocentrisme والمركزية اللغوية le logocentrisme للتراث اللساني والفلسفي الغربي. ويأخذ عليه ديريدا أنه يرتكز على أولوية الكلام في ميتافيزيقا مثالية للحضور، وهو موجود خلف لغة النص أو تحتها: الفكرة والنية والحقيقة والمعنى والمرجعية التي تعبّر عنها اللغة. ويرى هذا التراث أن الكلمات شفّافة والتواصل ممكن. يريد ديريدا أن يبيّن أن الصوت ليس أولاً، بل إنه يفترض وجودَ كتابة «دائماً من قبل»، وجودَ مؤسِّسة أو نسق من الاختلافات: فلغة سوسير كتابةٌ لا يوجد كلامٌ من دونها. وليست كلُّ لغةٍ إلا اختلافات اختلافاتٍ وآثار آثار، بلا أصل ولا حضور. الكتابة، الاختلاف، موجودة في كل مكان: وهذا يعني أنّ لا وجود لأصل قابل للتحديد. الكتابة والنصية تحبطان الإرادات المركزية اللغوية، عبر الصور البيانية والمجازات، البلاغية أو تصويرية كل شيء مصنوع من لغة. لقد قدّم سوسير ما ينسف كل ميتافيزيقا للحضور، لكنه قاوم هذه النتيجة وسقط هو أيضاً في المركزية اللغوية عندما ميّز الكلام على الكتابة، وعندما تخيّل وجودَ لحظة حقيقة يتماهى فيها المعنى والنية. فالكلام برأي ديريدا شكلٌ للكتابة، وهو خاضع ككل كتابة لعدم استقرار العلامة ولعدم تقريرية المعنى. من علامة إلى علامة، ومن دالّ إلى دالّ، لا يتوقّف انزلاق المعنى أبداً.

كان هذا التفكير قد أُعلن عن طريق ميتافيزيقا بلانشو Blanchot الأدبية، وهو أحد أوائل مروّجي هايدغر في فرنسا. وإذ استند إلى مالارميه Mallarmé بصورة خاصة، أخذ بلانشو ينتقد فكرة الكتاب بوصفه كلّية تفترض مسبقاً مبدعاً ضامناً لوحة المعنى، أي المصادرة l'axiome نفسها لنقد الوعي. ويلتقي ديريدا أيضاً بالتفكيك الأمريكي (المدرسة المسمّاة مدرسة يال: بول دو مان Paul de Man وجاي هيليس ميلر Jay Hillis Miller وجيفري هارتمان (Geoffrey Hartman) في فكرة عدم تحديد المعنى: اللغة والنص لا «يمشيان» أبداً كما يُراد، والكتابة والنصّية يحرفان دائماً المعنى «le vouloir-dire» بوصفه مدلولاً signifié، وبوصفها حضورا يجب تمثيله.

في التطبيق انتهج التفكيك استراتيجيتين متكاملتين: التنديد بالإرادة المركزية اللغوية المفترضة في كل مكان من العمل في اللغة وإعارة الانتباه إلى بلاغية النص،

وإلى الانزلاق غير المحدود للدوالّ دون مدلول أخير، وهي تنسف كل قصدية. ولمّا كانت الدلالة غير مستقرّة وغير قابلة للتقرير، والتأويل مسوًى، لا يمكن إلا تكرار فعل التفكيك لعبة الاختلاف على العمل في النص، دون بلوغ الفهم ولا التفسير. التفكيك ليس تحليلاً نسقياً، طريقة أو ميتالغة إضافية، تتطلّب دلالةً أخيرة؛ بل هو أداء قريب من النص الذي ننسفه، الذي فيه تنبسط مفارقة المركزية اللغوية والكتابة. وبرأي ديريدا، المركزية اللغوية لا يمكن تجنّبها: بل بالإمكان دفعها إلى أقصى حدودها، واللعب على هوامشها. إذن ليس للتفكيك من غاية سوى الكتابة والنصية.

بعد الكتاب، تمّ الانتقال إلى النصية منذ مالارميه، وإلى عمل النص بوصفه إنتاجاً لمدلولات بلا أصل وبلا مؤلّف. وهكذا فإن التفكيك يلتقي بمواقف بارت بدءاً من رفضه للعلمولية البنيوية («موت المؤلّف»، 1968، و«من العمل إلى النص»، 1971؛ «متعة النص»، 1973)، في نوع من قمة البنيوية وهي تلتهم نفسها. ولكن بارت، الأقل إطلاقاً من المفكّكين، لا يقرّر ما إذا كانت تعددية المعنى تتعلّق بالنص أو بالقراءة، وينزع إلى التمييز بين نوعين من النصوص، النصوص ذات المتعة البسيطة، وهي الكتب القديمة إجمالاً، ونصوص الاستمتاع التي تنسف إنتاج المعنى.

الحوارية والتناص:

عملُ ميخائيل باختين mikhaïl Bakhtine معاصرٌ للشكلانية الروسية، لكن تأثيره حدث في وقتٍ لاحق، بعد البنيوية. تميّز باختين عن الشكلانيين عندما وصف الفعل اللغوي كعملية اجتماعية وموقف تواصلي situation communicationnelle. وكانت نتيجة هذا الإصرار على التلفّظ l'énonciation إظهارَ تعدّدية المعنى في الملفوظات énoncés، والتي كان يسمّيها باختين «اختلاف اللغة hétéroglossie». وبوساطة مفهومَي «حوارية le dialogisme» و«كرنفال» اللذين يبيّنان تعددية المعنى الكامنة في اللغة المتحرّكة، استبق باختين حركة اللسانيات نحو الكلام، عند إميل بنفينيست Emile Benveniste على سبيل المثال، بعد أن كانت اللغة قد ميّزت منذ سوسير.

تابع باختين تصوّرَ النص عن طريق إنتاجه ، ووصف الرواية على أنها تراصفُ Juxtaposition أنساق دلالة، أو أيضاً هي تفعيلٌ actualisation حواري لاختلاف اللغة الاجتماعي: والمقصود إعادة المكانة للواقعية في الشكلانية، وللعالم في النص. ولكن أطروحات باختين أُعيد تأويلُها من وجهة نظر الاستقبال مؤكّدةً نظريات عدم

تحديد المعنى، وبصورة خاصة عبر جوليا كريستيفا التي نشرت الحوارية الباختينية في فرنسا تحت اسم «التناص l'intertextualité». وأصبحت الفكرة أن كل نصّ هو نتاج نصوص أخرى. ولما كانت اللغة ليس لها من مرجع واقعي إلا نفسها، فإن الأدب لا يتحدّث أبداً إلا عن الأدب، والشعر هو شعر الشعر. الحوارية والتناص أدّيا هكذا إلى مفهوم «المرجعية الذاتية l'autoréférentialité»؛ إذ حلّلا كلَّ نص على أنه نصّ النص.

النسوية:

على النمط الذي اقترحته سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir في كتابها الجنس الثاني le deuxième sexe، 1949، حلّل الجنس (gender) بوصفه بناءً اجتماعياً متميزاً عن الجنس البيولوجي (sex). وفي الولايات المتحدة، انطلقت الحركة النسوية في الستينيات، وتمّ التنديد بالقوالب الجاهزة النسوية وبظلم المرأة في مجتمع بطريركي. وأتاح هذا المجالَ لنقد إيديولوجي، بالمعنى الماركسي، لصورة النساء في الأدب، ولتمثيل الأدوار الجنسية وبنائها بوساطة الثقافة. ولكن فئة الأدب لم توضَع موضِعَ تساؤل، ولا الجمالية التمثيلية والتعبيرية بوصفها شكلاً للظلم. ولم يمسّ النقدُ الإيديولوجي- تنويعه النسوي مثل الأخرى- علاقات السلطة والتمثيل.

وكانت الانطلاقةُ الثانية للنسوية النقدية لسانيةً، وبنيويةً، وبصورة خاصة ما بعد بنيوية؛ إذ ربطت التراث الغربي بـ«المركزية الذكورية phallocentrisme»، وهي مكمّل لا ينفصم، بحسب ديريدا، عن مركزيته الصوتية ومركزيته اللغوية. فقد كانت كلٌّ من لوسي إيريغاري Lucie Irigaray وهيلين سيكسوس hélène Cixious وجوليا كريستيفا، بطلات الحركة النسوية الثانية في فرنسا، لسانيات النشأة والتأهيل. وقد تركّز الانتباه آنذاك على مكانة المؤنّث في اللغة، وعلى نصوص النساء، ووُضعت مسائلُ الكتابة والتجربة النسائية في المكانة الأولى في التحليل الأدبي وتعريف النقد النسوي، وهو نقد ليس للأيديولوجيا فحسب؛ بل وللأدب أيضاً. وهكذا فقد ظهرت الحركة النسوية متضامنة من تأويل القراءة، مضيفةً أن القارئ النموذجي كان حتى ذلك التاريخ رجلاً، في حين أن النساء يحملن تجربةً أخرى لتوقّعهن الأدبي؛ إذ يسألن فئة الطبيعة الإنسانية بوصفها مبدأً للمعنى. وفي الولايات المتحدة، أعطى

تحالفُ الأقليات الإثنية والجنسية (feminist, ethnic, gay and lesbian studies) اتجاهاً أكثر فأكثر سياسياً للنقد، الذي أصبح نوعاً من النزعة النضالية المتركّزة على الحصريات والاختراقات الاجتماعية.

المادية الثقافية:

تغيَّرتْ نظريةُ التاريخ، وظَهَر تأثيرُها في قراءة النصوص، بما في ذلك الأدب. وبعكس الحلم الوضعي، فإن الماضي لا يمكننا أن نبلغه إلا على شكل نصوص، هي نفسها لا يمكن فصلها عن النصوص التي تشكّل حاضرنا. التاريخ ليس واحداً؛ بل يتكوّن من تواريخ عديدة أو من مسرودات متناقضة، وليس لها المعنى الوحيد الذي تراه فيها الفلسفات الجامعة منذ هيغيل Hegel. التاريخ مسرود، يُخرِج الحاضر كما يُخرِج الماضي، وهو نفسه محلَّل مثله مثل النص، أو الأدب، على يد منظّري التاريخ. فهم يرون أن موضوعية المؤرّخ أو مفارقته سراب، لأنه ملتزم في الخطابات التي بها يبني الموضوع التاريخي. ومن دون وعيٍ لهذا الالتزام يكون التاريخ مجرّد إسقاطٍ أيديولوجي.

التاريخ الجديد، مثله مثل تأويلية الاستقبال والتفكيك، يلغي حاجز النص والسياق، الذي كان مبدأً لكل نقد أدبي، لأن السياقات ليست هي نفسها إلا بناءات سردية، أو حتى نصوص. ليس هناك إلا نصوص. وإذ تأثّرت النزعة التاريخية الأمريكية الجديدة New Historicism (ستفن غرينبلات Stefen Greenblatt، ولويس أدريان مونتروز Louis Adrian Montrose وآرثر ف. كيني Arthur F. Kenny) بميشيل فوكو Michel Foucault، واهتمّت بالمبعَدين من الخطابات ومن السلطة. كما أن المادية الثقافية le matérialisme culturel الأمريكية؛ إذ تأثّرت بتعريف الإيديولوجيا الذي أعطاه ألتوسير والدراسات الثقافية cultural studies للناقد البريطاني ريموند ويليامز Raymond Williams، لم تعد تهتم تقريباً بالأدب، المشتبَه بالنخبوية élitisme بطابعه القانوني، بل تفضّل عليه جميع أشكال الثقافة، وبخاصة الشعبية. تم التحقّق بالتضادّ a contrario أن كل حلّ نقدي هو تماماً تعريف للنقد، وأن النقد حتى الآن، مهما أُريدَ أن يكون أصولياً، قد واصل التحدّث تقريباً عن النصوص نفسها، وعن الأدب نفسه؛ إذ عرّفه بشكل مختلف، ولكنه أكّد بذلك على شرعيته مهما كانت الفرضية المقدّمة بشأنه. إن الحالة الراهنة للنقد هي تدمير الأدب.

ثمة طريقتان لمعالجة النقد الأدبي في موسوعة: النظرية والمشهد العام. والطريقتان غير كافيتين. فنظرية النقد تؤدّي إلى الاختلاط، لأن كل نقد هو أيديولوجيا للأدب. والبانوراما تترك ثقوباً واسعة: فقد تمَّ الأمرُ كما لو أن النقد الأدبي، على سبيل المثال، ولكونه مرتبطاً بالنزعة النقدية le criticisme، ينتمي إلى الغرب الحديث. فهذا خطأ إذا كان من المستحيل تعريف النقد بطريقة مختلفة عن أنه كل خطاب حول الأدب، أن الأدب هو كل نصّ، وشيئاً فشيئاً، كل سياق على أنه نص. وفي التراث الغربي نفسه، لم يتم التحدّث عن كل شيء، الأمر الذي لم يفعل سوى إضافة الفوضى.

النقد الأدبي، كما حُلّل هنا، غير منفصل عن تعليم الأدب. وهو يعمل على تشريع هذا التعليم، ويقدّم نظريات تربوية. ويسمح بالتحدّث عن الأدب بطريقة مختلفة عن إطلاق أحكام القيمة. وهو متعلّق بالأدب بوصفه مؤسّسة دراسية. وإذا كانت أمثلةٌ نقدية قد سادت مداورةً في الماضي، وإذا كانت الحال لم تعد كذلك، فإن أحد أسباب هذا التغيير، والفوضى أو غياب المعيار النقدي الذي ينتج عنها، يقوم على تغيير طبيعة المدرسة وأهدافها منذ دمقرطتها الإحصائية، أو منذ أن التعليم لم يعد مرادفاً للتقدّم الاجتماعي. عدد النقّاد، أي مدرّسي الأدب، ازداد بشكل كبير منذ الحرب العالمية الثانية، وازدادت معه النماذج النقدية التي صقلت بشكل أكثر فأكثر انفتاحاً الأصالة والبراعة. ولم يعد النقد هيئةً؛ بل حرفة أعلَنت بصوتٍ أكثر فأكثر ارتفاعاً، وكلّما ازداد موقفها الاجتماعي سوءاً، أن لا شيء بات يفصلها عن الأدب، وأن كل شي هو نص. ■

أدبية ترجمة القرآن الكريم عند المستشرق جاك بيرك

د. مزاري شارف

لعلّ السبب المباشر لظهور الترجمة يعود بالأصل إلى تباين اللغات الإنسانية، هذا التباين هو الذي جعل عملية تعلم اللغات أمراً حتمياً، كي يتم التعارف على ثقافات الشعوب والأمم المختلفة وأفكارها، ويحدث التقارب والتلاقي والتلاقح.

والواقع أن الترجمة تصوب الألفاظ والمعاني والأسلوب، وتركز على الجانب الدلالي فيها، ولعله العنصر المهم في عملية الترجمة. فالدال والمدلول مرتبطان بالتراكمات الثقافية والفكرية والإنسانية عبر الأزمنة والعصور. لأن الأمم تعرف من خلال كتابها ومؤلفاتهم التي تعرض سير هذه الأمم وحياتها وتطورها في مناحي الحياة المختلفة. وهنا تبرز الترجمة بصفتها عنصراً فعالاً ومهماً وضرورياً. هذا على صعيد الكتابة البشرية.

وهناك أمم أخرى بالإضافة إلى مثقفيها ومفكريها وطروحاتهم وآرائهم في الفكر والسياسة والأخلاق، نلفي لها كتباً مقدسة أخرى توجهها وتؤطرها في مجال الدين والعلم والفضيلة، على أن ذلك بالتحديد ينطبق على الأمة الإسلامية التي لها كتابها المقدس المجسد في كتاب الله العزيز، وهنا يحصل الالتفات إلى الترجمة بإلحاح شديد، ترجمة هذا الكتاب العظيم.

لا جرم أن الله أمر نبيّه ـ ﷺ ـ بالتبليغ في قوله تعالى: ﴿يا أيها الرسول بلغ ما أنزل إليك من ربك﴾ [المائدة: 67].

والتبليغ آلية من آليات الدعوة إلى الله سبحانه وإلى دينه الحنيف: «وإذا كانت رسالة الإسلام رسالة عالمية، وكانت حكمة الله البالغة قد اقتضت جعل لغات الناس

التي يتفاهمون بها ويتواصلون لغات متعددة ومختلفة، فقد كانت الترجمة وسيلة مهمة في إيصال رسالة الإسلام إلى الناس كافة»(1).

ولقد نزل القرآن الكريم بلغة عربية رجحته لأن يكون نقطة الانعطاف التأسيسية للمعرفة البيانية منذ حادث النزول؛ حيث صدر الفحوى القرآني في تقريراته وتوجيهاته وتأصيلاته انطلاقاً من هوية هذا الكتاب الكريم، التي هي لسانية عربية قبل كلّ شيء.

وعلى ضوء ذلك كله، اغتدت دراسة النص القرآني تستدعي النظر إليه على أنه مصدر ذو صلة بالجانب التاريخي لهذه اللغة. لذا فأي محاولة لترجمة القرآن تقتضي الإحاطة الكاملة بهذه اللغة في نحوها وصرفها وبلاغها، «فالمترجم ملزم بالتعامل مع النص المصدر ولغته حرفياً، بينما يتعامل مع لغة الترجمة على أساس مرجعيتها القواعدية، وذلك بتطبيق أسس النحو والبلاغة والدلالة على النص المصدر ليتمكن من فهمه وتفسيره وتحويله بعد ذلك»(2).

ولا يغيب على أحد أن القرآن الكريم في بدايته نزل على أمة تستميز بلسان عربي فصيح وبيان غاية في الإعجاب؛ لذا لم تطرح عليهم مسألة ترجمة القرآن.

أما حين بدأت رقعة الإسلام تتوسع شيئاً فشيئاً، ودخل في هذا الدين الجديد أمم وشعوب وحضارات، وصلها الإسلام أو وصلت إليه، وهي لا تعرف هذه اللغة، أو يصعب عليها فقه طبيعتها وبيانها وجمال تركيبها؛ فهنا كانت الصعوبة في فهم هذا الدين وهذا الكتاب المقدس. على أن هذه الصعوبة قد حصلت من جانبين:

أ ـ جانب يتعلق بالشعوب التي دخلها الإسلام، أو جاءت إليه بغرض الدخول فيه، وتعلم اللغة التي نزل بها كتابه المقدس. وهذه الشعوب أعجمية لا تنطق بلغة الضاد، ولعلها الصعوبة الأولى التي تؤدي إلى قصور في فهم هذا الدين، وإدراك الرسالة التي جاء بها.

ب ـ جانب يتعلق بالمبلغين وهم الدعاة؛ إذ يشهد العالم لغات كثيرة يحياها في شتى أنحاء المعمورة، مما يشكل حجر عثرة أمامهم، إذ كيف يبلغ إلى عالم تعددت فيه اللغات، وكثرت، وهو يجهل هذه اللغات ولا يعرفها؟! «فعلى سبيل المثال لا الحصر، يتحدث سكان القارة الإفريقية بما يزيد عن 4000 لغة، ولدى بعض دول تلك القارة ما يقرب من مئة لغة، كنيجيريا، وكينيا، ويقدر علماء اللغات أن عدد لغات العالم يصل إلى ما بين 2500 ـ 5000 لغة موزعة على القارات الخمس،

وتقول الإحصائيات في هذا الشأن: إن حوالي ثلثي سكان العالم يتحدثون 27 لغة فقط؛ بينما يتحدث الثلث الآخر بقية اللغات»(3).

من هنا تتجلى أهمية الترجمة أداة إجرائية من شأنها التقليل من حدة هذا المشكل، ومن ثم تسهيل فهم الخطاب الديني المجسد في القرآن الكريم وتيسيره. غير أن في الأفق مشكلاً آخر يعترض المترجم، فهو لا يستطيع أن يباشر كتاب الله إلاّ إذا تسلح بمعارف جليلة قمينة أن تمنح له رخصة ترجمة القرآن. ولعل أولّها الإلمام بعلم اللغة وصرفها وبلاغتها، ومعرفتها معرفة جيدة، وضرورة فهم الخصائص البلاغية والبيانية التي تتمتع بها اللغة العربية، ثم التعرف إلى التفاسير العمدة لكتاب الله عز وجل؛ فهي بمثابة مفاتيح دلالية يعتمد عليها لبناء التفسير الشخصي؛ فالمترجم والمفسر بينهما تشاكل وتباين في عملية التفسير أو الترجمة، لأن كلاً منهما يسعى إلى فهم النص بهدف نقله من اللغة الأصلية إلى اللغة الثانية، فلا يبتعد عمل المترجم في هذا المساق عن عمل المفسر «لذا يكون استنباط التفسير ناتجاً عن إدراك شامل لجميع التفسيرات السابقة للنص، وبعدها يلجأ المترجم إلى تفسيره الخاص، الذي يختلف أو يتشابه مع غيره من التفسيرات، ولكن تبقى هذه الخطوات ضرورية لإنتاج نص مترجم، يقترب أكثر من دلالات النص المترجم»(4).

لقد ارتبط التفسير عند العرب والمسلمين في مراحله الأولى بالنص القرآني، فقد كان الرسول (ﷺ) نفسه يقوم بتفسير الآيات، ثم الصحابة من بعده، وهي تفسيرات مقتضبة تشمل الألفاظ حيناً والمعاني حيناً آخر، إلاّ أن الحاجة إلى التفسير أصبحت ملحة، واشتدت حين حدث التفاعل بين اللغات، فحصل الاختراق وضعفت ملكة العرب اللغوية، حينها أصبح التفسير ضرورياً، فظهرت تفسيرات عدّة لغوية وأدبية وفنية وجمالية، ونظراً للتمكين الذي يحدثه في المتلقين، وللاستجابة والتجاوب والانفعال الذي ينتج عنه، جاءت خطورته في هذه الوجهة، الأمر الذي استدعى تحديد شروط عدّة ينبغي أن تتوافر في المفسر؛ وهي:

1 ـ الإحاطة الشاملة بسيرة الرسول ﷺ وأصحابه ـ رضي الله عنهم ـ خاصة أيام التنزيل، لأن هناك حقائق تتصل بالتشريع والتنظيم وغيرهما، لها صلة وثيقة بحياة الرسول ﷺ من جهة، وحياة الصحابة من جهة أخرى، لأن القرآن كان ينزل للإشارة إليها، ولقبولها تارة، ولرفضها تارة أخرى.

2 ـ المعرفة الكاملة بعلوم الحديث المختلفة، لأن السنة تفسر في أحيان كثيرة القرآن الكريم إمّا بجعل مقيده مطلقاً، وإما بجعل مجمله مفصلاً وهكذا. ينضاف إلى ذلك اطلاعه على علم الجرح والتعديل وما يتصل بالرواة، وأنواع الحديث وغير ذلك مما له صلة بعلوم الحديث كما أسلفنا.

3 ـ معرفة أسباب نزول الآيات والسياقات التي نزلت فيها شرط أساسي قبل الإقبال على التفسير، فلا يغرب عن متمرسي الشاهد القرآني أن آيات كثيرة في تفسيرها لابد من الرجوع إلى أسباب نزولها.

4 ـ الإلمام بعلوم أخرى كالفلسفة وعلم النفس وعلوم فنية كالإيقاع، لأن هذه العلوم تساعد على فهم النصوص القرآنية ذات الوجهة الفلسفية أو النفسية أو العقيدية أو الفنية الجمالية وغيرها، مما يجعل حضور هذه العلوم لدى المفسر أمراً محسوماً.

5 ـ التحكم الكبير في علوم القرآن المختلفة من متشابه ومحكم وناسخ ومنسوخ وغير ذلك، مما له صلة بالتفسير.

6 ـ أن يكون المفسر عالماً بتاريخ الأديان السماوية، وبخاصة التوراة والإنجيل، لأن الصراع وحملات التنصير والهجوم على الإسلام أمور ما تزال قائمة، مما يستلزم معرفة دقيقة بالأديان، حتى تتم المقارنة بينها، ودحض الحجج ورد كيد الكائدين، ضمن هذا السياق، ينبغي الإلمام أيضاً بالمذاهب غير السماوية كالبرهمية والبوذية والمزدكية والمانوية وغيرها، حتى يحتاط المفسر لكتاب الله، فيحسن توجيه الآيات وترشيد الأحكام والآراء بأدوات إجرائية وفق تقنية مخصوصة، تجعل كتاب الله في تعال أبدي عن التقويم.

«وإذا وجبت هذه الشروط التوفر فيمن يفسر كتاب الله، فهي أولى فيمن يترجمه، لأنه مفسر ومترجم»5.

فالمترجم ـ بحكم الوظيفة اللغوية التي يؤديها ـ تكون الإحاطة عنده شاملة تتجاوز حدود التفسير والمفسر معاً، لأن هذا الأخير يتعامل مع النص القرآني بلغة واحدة، فهو يفسر القرآن الكريم المكتوب باللغة العربية باللغة نفسها التي نزل بها. لكن المترجم يقرأ النص بلغته التي تنزّل بها ويفسّره وينقله إلى لغة ثانية أو ثالثة وهكذا؛ فالمترجم يظل استيعابه للنص المراد ترجمته قوياً وواسعاً؛ لذا كانت

الشروط التي يجب توافرها في المفسر، هي نفسها لدى المترجم، مع إضافة ضرورة إتقان اللغة المراد نقل الترجمة إليها وبها.

في أفق هذه الضوابط العلمية التي تحوز الرجاحة عند تقويم الترجمات، تظهر مشكلة أخرى عويصة، تتصل بالنص القرآني المخصوص بالترجمة. وهي ترجمة المعاني، ولعلها الصعوبة التي يستشعرها كل مترجم أو باحث يسعى إلى ترجمة معاني القرآن ونقلها بالصورة الدقيقة التي حملتها إياها اللغة العربية.

وهنا لابد من التذكير بأن بلاغة النص القرآني مميزة وفريدة، تنهض على المجاز، وتعرض بإيقاعية إعجازية خاصة، مما يجعل اللغات الأخرى غير العربية لا تستطيع مجاراة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، ومن ثم يستعصي عليها نقل المعاني بأمانة علمية موثقة من دون إضافة أو تحريف أو تغير للمعاني، وبناء على هذا فإن معظم الترجمات جاءت سطحية، واهتمت بتبسيط معاني القرآن الكريم حتى يفهمها العامة.

إن هناك آيات كثيرة يصعب نقل معانيها إلى لغة أخرى، كما هو الشأن في قوله تعالى: ﴿هنَّ لباسٌ لكم وأنتم لباس لهن﴾ (البقرة: 187)؛ وفي قوله أيضاً: ﴿فضحكت فبشرناها بإسحاق﴾ (هود: 71). والمقصود في الأولى: هن سكن لكم وأنتم سكن لهن؛ أي بمعنى كلّ منهما يحصن الآخر. وفي الثانية «الحيض»، فلا يمكن للغة أخرى فهم هذا المعنى أو نقله بالإحساس نفسه الذي نستشعره، ونحن نتلو الآية بلغة عربية.

وفي هذا السياق «أكدت د. ليلى عبد الرزاق عثمان ـ رئيس قسم اللغة الإنجليزية والترجمة الفورية بجامعة الأزهر ـ استحالة ترجمة معاني القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى بالدقة نفسها التي جاءت بها اللغة العربية التي نزل بها القرآن الكريم، ونوّهت الباحثة إلى أن القرآن يمكن أن تترجم كلماته حرفياً، لكن من الصعوبة بمكان ترجمة ما تحمله هذه الكلمات بباطنها من مدلولات ومعان، تمثل روح القرآن وسر بلاغته»(6).

لقد ظهرت مشكلة أخرى تتصل بالفتوى أو بالحكم الشرعي في قضية ترجمة القرآن الكريم، ولعله من اللائق الإشارة إلى أن بداية ترجمته جاءت مع مطلع القرن الثاني الهجري، ولم تكن الفكرة ملحّة بالقدر الذي عليه عصرنا الحالي؛ إذ اشتد الصراع بين العلماء والجمعيات الدينية والهيئات الإسلامية العليا، فيما يخص الدعوة إلى الترجمة من جهة، أو تحريمها من جهة أخرى.

ولقد ازدادت حدّة الصراع في نهاية القرن التاسع عشر مع ظهور الاستشراق، ومع ظهور الاستعمار الأوروبي الذي احتل معظم الدول العربية في القرن العشرين.

لكن الترجمة كفعل إجرائي ظهرت بصورة تلقائية، حين تداخلت اللغات، واتسعت الفتوح، واتسمت في بداياتها بالجزئية؛ «فقد روي أن أهل فارس كتبوا إلى سلمان الفارسي ـ ﷺ ـ يطلبون منه ترجمة سورة الفاتحة إلى اللغة الفارسية ففعل، وعرضها على النبي ﷺ، فلم ينكر عليه ذلك، وبعثها سلمان إليهم فكانوا يقرؤونها في الصلاة، حتى لانت ألسنتهم للنطق باللغة العربية. وفي رواية أخرى، أن سلمان ـ ﷺ ـ ترجم لهم قوله تعالى: «بسم الله الرحمن الرحيم» بقوله: بنام غداكي بخشائده مهربان»(7).

على الرغم من أن هذا الشاهد يجوّز الترجمة، إلاَّ أن علماء المذاهب انقسموا تجاهها إلى مؤيد محلل ورافض محرم. فلقد «استند الإمام أبو حنيفة على الأثر القائل بأن سلمان الفارسي ـ ﷺ ـ ترجم سورة الفاتحة لأهل فارس، لما رآهم يقبلون على الدين الجديد، وغرضه من ذلك تطويع ألسنتهم للنطق بالعربية دون عجمة»(8) هذا في بداية الأمر وقد صوّب الإمام مقاصد الشريعة ورأى المصلحة، حين اعتمد على هذا الأثر، فأجاز ترجمة القرآن والقراءة بها في الصلاة، غير أنه عاد مرّة ورجع عن رأيه فقال: «من كان (المصلي) قادراً على العربية ففرضه قراءة النظم العربي، ولو قرأ بغيرها قراءة النظم العربي، ولو قرأ بغيرها فسدت صلاته لخلوها من القراءة مع قدرته عليها...»(9).

أبدى المذهب الحنفي حكمه مبكراً، فهو لم يحرم الترجمة بغرض فهم الخطاب، وإنما حرم حركية الفعل الديني المرتبطة بفرضية الصلاة وحكم القراءة بها لتأدية هذا الفرض.

أما المذهب المالكي «فلم يجز قراءة القرآن بغير العربية، فإن عجز المصلي عن النطق بالعربية، إئتم بمن يحسنها، فإن لم يجد سقطت عنه قراءة الفاتحة»(10).

هذا ما يتصل بقراءة القرآن مترجماً والصلاة به، أما من جهة الترجمة بوصفها نشاطاً قرائياً ثقافياً فلا مانع عندهم ولا حرمة في ذلك.

ونلفي الشافعية لا يحرّمون ترجمة القرآن لذاتها، وإنما يتقاطعون مع المالكية والأحناف في مسألة قراءة القرآن بلغة أخرى مترجمة له والصلاة بها.

وفي هذا الاتجاه قال الزركشي: «لا تجوز قراءته بالعجمية سواء أحسن العربية أم لا، في الصلاة وخارجها»(11).

ولقد كان الحنابلة أكثر تشدداً في قضية الصلاة بقرآن مترجم؛ «فمن قرأ أم القرآن أو شيئاً منها أو شيئاً من القرآن في صلاته مترجماً بغير العربية أو بألفاظ عربية غير الألفاظ التي أنزل الله تعالى عامداً لذلك، أو قدم كلمة أو أخرها عامداً لذلك، بطلت صلاته وهو فاسق»(12).

ولعل المذاهب الأربعة في اتفاقها هذا ترتكز على آيات كثيرة منها قوله تعالى: ﴿قرآناً عربياً غير ذي عوج﴾ (الزمر: 28). ومعناها منزل بلغة عربية سليمة وفصيحة لا تشوبها شائبة، يستقيم فيها الأداء برحابة مخارجها وجمالية صواتتها.

وقد ذم القرآن من يقرأ القرآن بعجمة أو يستعين بلغة غير عربية، كأن يقرأه مترجماً، فقد قال تعالى: ﴿يحرفون الكلم عن مواضعه﴾ [النساء: 46].

وخلاصة هذا أن المذاهب الأربعة جاء موقفها نابعاً من الحرص الشديد على أن يبقى القرآن في منأى عن الترجمة التي تخل به كنص إلهي موحى، غير أن التحريم مسّ جهة معينة هي قضية الصلاة بالقرآن المترجم.

الترجمات الأولى للقرآن الكريم في أوروبا:

إن صعوبة ترجمة القرآن تكمن في المعاني الجليلة التي تضمنتها الآيات القرآنية التي سيقت في تراكيب مجازية غاية في البيان والإعجاز، وحازت رجاحة لا تضاهى، وتسامت عن المقارنة بصنواتها في الدرس البلاغي لدى الجاحظ والآمدي وابن رشيق وغيرهم؛ لذا كانت الترجمات الأولى ناقصة، ولم تف بالغرض المنشود؛ لذا «يمكن القول بداية إن الترجمات الأوروبية للقرآن الكريم قد مرت بأربع مراحل متداخلة، نجملها وفق الآتي:

المرحلة الأولى: مرحلة الترجمة من اللغة العربية إلى اللاتينية، وامتدت هذه المرحلة من القرن الحادي عشر الميلادي إلى القرن الثاني عشر منه.

المرحلة الثانية: مرحلة الترجمة من اللاتينية إلى اللغات الأوروبية.

المرحلة الثالثة: مرحلة الترجمة من اللغة العربية مباشرة إلى اللغات الأوروبية عن طريق المستشرقين ومن سار في فلكهم.

المرحلة الرابعة: مرحلة دخول المسلمين ميدان الترجمة إلى اللغات الأوروبية، واتصفت بعض هذه الترجمات بالعلمية، وشيء من الموضوعية، وقد بلغت ما يزيد عن 45 ترجمة كاملة»(13).

ولقد كان لهذه الترجمة في المرحلة الأولى أثرها السلبي في المتلقي غير العربي، وقد أخلت بمعاني القرآن؛ بحيث انتابها نوع من التشويه والاضطراب، نتيجة التضييق على اللفظة القرآنية وشرحها شرحاً سطحياً لا يبتعد كثيراً عن مدلولها السطحي هذا. وبذلك لم تعرف الأبعاد الإسلامية في مجال العقيدة والأخلاق والمعاملات وعبادة الواحد القهار، والغاية الأسمى من كل ذلك، وغاب عن ذهنية المتلقين أن الإسلام دين جامع جاء إلى الإنسانية قاطبة، تتلخص فيه جميع الديانات السماوية ذات الفحوى الإلهي المجسد في الله العلي الجليل.

إن المتأمل في تلك الترجمات ـ باستثناء المرحلة الرابعة ـ يلفي أنها كانت تفتقر إلى المنهجية العلمية الدقيقة، ولم تكن عملاً أكاديمياً بدافع حب الاطلاع، والخوض في معرفة الدين الإسلامي، واستثمار القيم النبيلة التي جاء بها ودعا إليها، أو لنقل لم يكن الغرض من الترجمات إجراء مقارنات بين هذا الدين الجديد والديانات السابقة المنزلة أو الديانات البشرية، ومحاصرة نقاط التلاقي والتماس ونقاط التشابه والتعارض، وإنما كانت هذه الترجمات «وهو الأهم عملاً أعدّ له عن سابق تخطيط وترصد، واحتاج تنفيذه إلى إرسال البعثات لدراسة اللغة العربية، وكان كل ذلك بتوجيهات أعلى سلطات دينية نصرانية.

والأمر الأخطر في هذا العمل، ليس مجرد الترجمة فحسب؛ وإنما الرد على القرآن والطعن فيه؛ إذ كان هذا هو القصد الأساس من وراء تلك الترجمات»(14).

أما المرحلة الرابعة التي دخل فيها المسلمون ميدان الترجمة إلى اللغات الأوروبية بداية من القرن العشرين؛ حيث ظهرت دعوات ملحة إلى ضرورة الإسراع إلى ترجمة القرآن الكريم الترجمة الشرعية والعلمية اللائقة بكتاب الله العزيز، التي تقف في وجه تلك الترجمات المغرضة المؤسسة وفق أهواء ونزوات، وأورثت الأوروبيين والعلماء منهم من يشتغلون في حقل الديانات عداوة وبغضاء وكرهاً شديداً للإسلام والمسلمين.

لقد انبرى لهذه الهجمات الشرسة على الإسلام من خلال هذه الترجمات المغرضة عدد غير قليل من العلماء بمقالات ومؤلفات تدحضها وتلغيها بطرح

البدائل الموضوعية؛ «منها مقال محمد رشيد رضا الموسوم» ترجمة القرآن وما فيها من مفاسد ومنافاة للإسلام»(15).

كما صدرت كتب لكل من: محمد حسين مخلوف العدوي بعنوان: «حكم ترجمة القرآن وقراءته وكتابته بغير اللغة العربية عام 1925 وكتاب «حجة الله على خليقته في بيان حقيقة القرآن وحكم كتابته وترجمته» لمحمد بخيت المطيعي عام 1932، و«القول السديد في حكم ترجمة القرآن المجيد» لمصطفى الشاطر عام 1932، و«حادث الأحداث في الإقدام على ترجمة القرآن» للشيخ محمد سليمان القاضي 1936. كما نشر الشيخ محمد المراغي مقالاً في مجلة الأزهر عام 1936 بعنوان: «ترجمة القرآن وأحكامها».

ترجمة جاك بيرك للقرآن الكريم:

لقد ظهرت ترجمات سابقة لكتاب الله العزيز مهدت لظهور ترجمة جاك بيرك، وهي كثيرة، وتفادياً لتكرار مضامينها والآراء التي قيلت فيها ومحاسنها، نشير إليها باختصار، منها ترجمة أندري 1647 ثم ترجمة سافاري 1781 وكاز موركسي 1840 وإدوارد مونتي 1925 وترجمة أكتاف باسل، وأحمد تيجاني 1932، ثم ترجمة ريجز بلاشير 1946، ودونيز ماسون 1967، وأندري شوراكي 1990، وجاك بارك 1990.

فالملاحظ لهذه الترجمات الفرنسية العديدة للنص المقدس الواحد وهو القرآن الكريم، يتأكد بصفة جليلة قلق المترجمين وحيرتهم وحرصهم على نقل النص القرآني إلى اللغة الفرنسية بغرض المهاجمة وإثارة الشبهة، ولا يزالون، على الرغم مما يلف هذا العمل من إطراء وثناء وسلامة القصدية التي أظهرها المترجمون في مقدماتهم، كما تكشف هذه الترجمات بجلاء جدل النص المترجم مع النص الأصل، ويظل هاجس التطلع إلى ترجمة أمينة ودقيقة قائماً يفسر ذلك ظهور ترجمات متتالية، كما أومأنا من ذي قبل «فالمترجم يضع نصب عينيه منذ اللحظات الأولى من خوضه غمار ترجمة النص المقدس أن ينتج نصاً جديداً يقول الشيء نفسه الذي يقوله النص الأصلي، ويرمي إلى الغاية ذاتها التي يرمي إليها هذا النص من خلال مقاصده ودلالاته»(16).

لكن بلوغ هذه الغاية ليس بالأمر الهين، لأن النص القرآني، بالإضافة إلى قدسيته، يتميز بتعبير لغوي أخاذ، وبجمالية تركيبية غاية في البلاغة والإعجاز، ولذلك تكون الترجمة وفيةً إذا باشرت النص القرآني، واعتمدت على الأصول العربية من غير وساطة، كما هو الشأن بالنسبة إلى ترجمة لودوفيكو مراكي، لأنها «أكثر الترجمات إنصافاً للقرآن الكريم... إننا لا نملك ترجمة وحيدة للقرآن لا عيب فيها، وأكثرها إنصافاً هي الترجمة اللاتينية القديمة مراكي (1691 ـ 1698) التي تستند عليها جميع الترجمات اللاحقة، من غير اعتراف في أكثر الأحيان»(17).

ونلفي إدوار مونتي صاحب «ترجمة القرآن» 1925 من أكثر المترجمين تمرساً على هذا الفن قراءة وتنظيراً، بحيث كان يتبع كل الترجمات السابقة بالقراءة والنقد، ولقد أعجب بترجمتي كلٍ من سافاري وكاز مورسكي، نظراً لكثرة الطبعات التي صدرت لهما، ويعلق بقوله: «إنه رغم أن ترجمة سافاري طبعت مرات عدة، وأنيقة جداً لكن دقتها نسبية»(18).

ويضيف قائلاً: «ولا يسعنا إلا الثناء عليها؛ فهي منتشرة كثيراً في الدول الناطقة بالفرنسية»(19).

على أن إدوار مونتي قد استفاد من الترجمتين المذكورتين، بتجنبه للنقائض التي شابتهما، فقام بترجمة القرآن بعناية عام 1925، وقد تتبعها الباحثون العرب، فاستوقفتهم، ومنهم الكاتب محمد فؤاد عبد الباقي الذي كشف عن سر إعجابه بهذه الترجمة حين قال: «كنت طالعت في مجلة المنار مقالاً للأمير شكيب أرسلان عن ترجمة فرنسية حديثة للقرآن الكريم، وضعها الأستاذ إدوار مونتي وقد قال عنها: «إنها أدق الترجمات التي ظهرت حتى الآن»، وقد نقل إلى العربية مقدمة هذه الترجمة، وهي في تاريخ القرآن وسيدنا محمد ﷺ ونشرت في المنار، فاقتنيت هذه الترجمة، فوجدتها قد أوفت على الغاية في الدقة والعناية، وقد ذيلها المترجم بفهرس بمواد القرآن المفصل أتم التفصيل»(20).

لقد تميزت ترجمة بلاشير 1946 بإعادة ترتيب النص القرآني حسب نزول الآيات، ثم أعاد الترجمة بالترتيب الحالي حسب المصحف العثماني، وقد حازت أولويات خاصة لما تتمتع به من دقة، على الرغم من اعتمادها على الجانب التاريخي الذي جسده أسباب النزول، وقد أشار إلى ذلك الدكتور صبحي صالح

بقوله: «تظل ترجمة بلاشير في نظرنا أدق الترجمات للروح العلمية التي تسودها، لا يقلل من قيمتها إلا الترتيب الزمني للسور القرآنية»(21).

أما الترجمة موضوع بحثنا، فهي تلك التي قام بها جاك بيرك المستشرق الفرنسي عام 1990 «ولد جاك بارك سنة 1910 بمدينة فرندة (الجزائر)؛ حيث تعلّم فيها اللغة العربية وبعض المفاهيم والمبادئ الإسلامية، كان تأثير والده أوجيستان بيرك قوياً على مسار حياته العلمية، كما عمق معارفه حول الإسلام، حين التحق بجامع القرويين بالمغرب الأقصى ما بين 1934 و1953، كما كانت زياراته المتكررة لمصر ذات فائدة في مجال الفكر الإسلامي، وبعدها كُلِّف بتدريس علم الاجتماع التاريخي للإسلام المعاصر في كوليج دو فرانس (1956 ـ 1981)، عيّن عضواً ببعض المجامع اللغوية العربية كمجمع القاهرة، ودمشق والرباط. له مؤلفات كثيرة تزيد عن 30 مؤلفاً. في أخريات حياته ترجم القرآن الكريم عام 1990 توفي سنة 1995»(22).

جاك بيرك عالم الاجتماع الفرنسي المشتغل في حقل الإسلاميات يوجه عمله الترجمي هذا إلى المتلقين الذين يجيدون اللغة الفرنسية فقط. «وبهذا فالمترجم يؤكد أن النص القرآني لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة، وكل ما يقوم به المترجمون نقل معانيه إلى متلق لا يحسن اللغة العربية، ولكنه في الوقت نفسه متلق على علم تام أو جزئي بمفاهيم الدين الإسلامي، وإلاّ ستعكس النتائج ويفهم القرآن فهماً خاطئاً محرفاً؛ فلن يتمكن حينئذ غير المسلم من فهم المعاني والدلالات القرآنية، وإن ترجمة نص مقدس إلى غير لغته الأصلية أو اللغة التي نزل بها، لن يكون في نظر المترجم إلا عملاً تقريبياً أو محاولة فقط لترجمته»(23).

والواقع أن هناك آراء وأفكاراً قيلت في هذه الترجمة، منها رأي دانيا برموند «ترجمة متآلفة وناجحة جداً، فيها قوة الابتكار؛ بل أبعد من ذلك هناك تغنج في ثناياها، وربما يكون السبب محاولة تخطي صعوبات النص»(24). ونلفي عالم الاجتماع الجزائري مالك شبال يشيد بهذه الترجمة، ويتعمق في التحليل، ويعلق عليها بقوله: «جاك بيرك قد اختار منحى شعرية لغة الترجمة، وكانت اللغة الفرنسية هي الأنسب ليتمكن من ترجمة كلمات مثل المنافقين ترجمة جذابة، في حين اختار كثير من المترجمين كلمة «مرائين» التي لا تؤدي المعنى الحقيقي للكلمة، وقد كان

جلّ اهتمام جاك بيرك منصباً حول محاكاة جمال التراكيب العربية وأسلوبها النثري الساحر، وذلك بالاستبدال بها جملاً معرفة وأنيقة».

وكانت نتيجة الترجمة في نظر مالك شبال: «ترجمة موفقة»(25).

يبدو أن تقاطعاً بين الرأيين في أن ترجمة جاك بيرك موفقة إلى حدٍّ كبير، لكن النظرة هنا قاصرة ومتسرعة؛ إذ سلطت الضوء على النص المترجم في غياب المقارنة مع النص الأصل، وهي دعوة الباحثة كاترينا رايس، التي ألحت على ضرورة العودة إلى النص الأصل في عملية نقد الترجمات «لا نقد للترجمة من دون مقارنة بين النص الأصل والنص المترجم»(26).

لقد أشار جاك بيرك في مقدمته إلى الآليات التي اعتمدها في ترجمته، منها مجموعة التفاسير التي منها ما هو قديم من نحو تفسير الطبري و«الكشاف» للزمخشري، وهي تفاسير مهمة. ومنها ما هو حديث كتفسير الألوسي محمود «تفسير القرآن والسبع المثاني»، وكذا الطاهر بن عاشور «التحرير والتنوير»، والسيد قطب «في ظلال القرآن»، ثم «صفوة التفاسير» للصابوني، و«أضواء البيان» لمحمد الأمين الشنقيطي، و«محاسن التأويل» لمحمد جمال الدين القاسمي.

1 ـ التحرير والتنوير للطاهر بن عاشور: اهتم فيه صاحبه بتتبع المعاني اللغوية والظواهر البلاغية، وأحياناً يفند ما ورد عند المفسرين قبله من أمثال الزمخشري، كما يستنبط الأحكام الفقهية أحياناً، ويشير إلى الطريقة المتبعة لديه بقوله: «ولم أغادر سورة إلا بينت ما أحيط بها من الأغراض، لئلا يكون الناظر في تفسير القرآن مقصوراً على بيان مفردات ومعاني جمله، كأنها فِقَرٌ متفرقة تصرفه عن روعة انسجامه، وتحجب عنه روائع جماله»(27).

اعتماد جاك بيرك على التحرر والتنوير يتمظهر في صورتين: الأولى ظاهرة، بحيث يوثق المترجم آراء بن عاشور على الهوامش، والثانية خفية تظهرها الجمل المترجمة. ونسوق مثالاً لذلك من قوله تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا إنما المشركون نجس فلا يقربوا المسجد الحرام بعد عامهم هذا﴾ [التوبة: 27] يترجم جاك بيرك بقوله:

«O vous qui croyez, les associant: ce n'est qu'étre impur. Qu'ils n'approchent pas du sanctuaire consacrés cette année – ci»(28)

وهنا يحيل جاك بيرك إلى المصدر الذي أخذ منه فيقول: «كلمة نجس يحتمل أن تكون اسم فعل أي نجس بالتنوين، أو قد تدل على الصفة أي نجسين، أما في نظر طاهر بن عاشور فإن النجاسة في الآية معنوية وليست محسوسة»(29).

وقد وردت عند الطاهر بن عاشور على هذا النحو: «يمكن القول إن نجس صفة مشبهة، وهي بذلك اسم للشيء الذي النجاسة صفة ملازمة له، وقد أنيط وصف النجاسة بهم بصفة الإشراك، فعلمنا أنها نجاسة معنوية وليست مادية»(30).

قوله تعالى: ﴿بل لله الأمر جميعاً، أفلم ييأس الذين آمنوا أن لو يشاء الله لهدى الناس جميعاً﴾ [الرعد: 31]. يفسرها الطاهر بن عاشور بقوله: «أي ليس ذلك من شأن الكتب بل لله أمر كل محدث، فهو الذي أنزل الكتاب، وهو الذي يخلق العجائب إن شاء»(31).

وترجمها جاك بيرك بقوله:

«A dieu seul revient le décret. En totalité. Les croyants ne prennent – ils pas leurs parti de ce que dieu s'il le voulait guide les homes en totalité?».

2 ـ جامع البيان في تفسير القرآن لمحمد بن جرير الطبري:

يتميز بكونه أهم مرجع في التفسير بالمأثور؛ إذ يعرض فيه ما روى عن الصحابة والتابعين، كما يذكر القراءات المختلفة، ويذكر الشواهد الشعرية «وهو في كل هذا فقيه مجتهد يعالج آيات الأحكام بذكاء، فيذكر آراء العلماء، ثم يرجح بينها أو يذكر رأيه»(33).

يرجع جاك بيرك في ترجمته إلى آراء الطبري فمثلاً قوله تعالى: ﴿والمحصنات من النساء﴾ [النساء: 24]. يرى الطبري أن «المفسرين اختلفوا في المحصنات التي عناهن الله تعالى، فقال بعضهم هن ذوات الزواج غير المسبيات منهن. وقيل العفائف منهن، فإذا حفظت المرأة فرجها فهي من المحصنات»(34) ويترجم جاك بارك الآية بقوله:

«Et encore les préservées d'entre les femmes«(35).

بمعنى وكذلك المصونات من النساء.

فالمترجم هنا عنى بهن الحافظات لفروجهن فجعلهن les préservées؛ أي حافظات ومحفوظات، ويعلق المترجم في الهامش أنه غير راضٍ عن الترجمة، لأن

ثمة كلمة أخرى تؤدي معنى المحصنات وهي fortifiées وهي أبلغ لكن المترجم لم يوظفها»(36).

نموذج آخر: قوله تعالى: ﴿إنا هدنا إليك﴾ [الأعراف: 156] ومعناها «إنا تبنا إليك»(37) فالمترجم حين أحال إلى تفسير الطبري أخذ منه معنى التوبة تائبين Repentants فترجمها:

«Oui nous revenons a toi repentants».

أما المعنى الثاني الوارد في بعض التفاسير وهو العودة Revenons لم يشر إليه لأنه تأثر بالطبري.

3 ـ الكشاف للزمخشري: يصنف ضمن التفسير بالرأي، وقد طعن غير واحد فيه، لأن صاحبه معتزلي المذهب، لكنه تفسير من وجهة أخرى يكشف عن جمالية المتن القرآني في الأسلوب والعرض والبناء اللغوي. في ترجمة جاك بارك نجد حضوراً مباشراً لتفسير الكشاف؛ فمثلاً في قوله تعالى: ﴿وكذلك زين لكثير من المشركين قتل أولادهم شركاؤهم ليردوهم وليلبسوا عليهم دينهم﴾ [الأنعام: 137] يفسرها الزمخشري بقوله: «كذلك مرتبطة بما قبلها أي مثل ذلك التزيين، وهو تزيين الشرك في قسمة القربان بين الله تعالى والآلهة. والمعنى أن شركاءهم من الشياطين أو من سدنة الأصنام زينوا لهم قتل أولادهم بالوأد أو بنحرهم للآلهة ليردوهم أي ليهلكوهم، ليلبسوا عليهم دينهم أي يخلطوه عليهم»(39) ونجد ترجمة جاك تعتمد التفسير نفسه.

«De méme, Aux yeux de beaucoup d'associants sépare, du fait de leurs associes, le meurtre de leurs enfants: cela pour les extérminer; et adulterer leur religion» (40)

4 ـ روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني: لأبي الفضل شهاب الدين محمود الألوسي.

يجمع الألوسي في تفسيره بين المسائل اللغوية والفقهية والكونية وغيرها ويقحم رأيه في كل ذلك. في قوله تعالى: ﴿إذ قال إبراهيم ربّ أرني كيف تحكي الموتى﴾ [البقرة: 260]. يقول الألوسي:

«يعجبني ما حرره بعض المتحققين في هذا المقام، وبسطه الرب عن الخليل ـ ﷺ ـ من الكلام، وهو أن السؤال لم يكن عن شك في أمر ديني والعياذ بالله، ولكنه

سؤال عن كيفية الإحياء ليحيط بها علماً، وكيفية الإحياء لا يشترط في الإيمان الإحاطة بصورتها. ولما كان الوهم قد يتلاعب ببعض الخواطر فتنسب إلى إبراهيم وحاشاه شكاً من هذه الآية»(41) يستفيد المترجم من التفسير فيقول:

«Lors Abraham dit: mon seigneur, fais – moi vior comme tu ressusciutes les morts» (42).

5 ـ مفاتيح الغيب للفخر الرازي: من أشهر التفاسير لاهتمام صاحبه بالعلوم المختلفة من رياضيات وعلم فلك وفلسفة وفقه وحتى علم الكلام.

يبدو تأثر جاك بيرك به واضحاً؛ ففي قوله تعالى: ﴿ولا تيأسوا من روح الله﴾ [يوسف: 87] يقول الرازي: «الروح ما يجده الإنسان من نسيم الهواء فيسكن إليه، أو هو كل ما يهتز إليه الإنسان ويلتذ به، وقال ابن عباس روح الله رحمته، أما ابن زيد فقال فرج الله وقال قتادة فضل الله»(43) ويختار جاك بيرك في تفسيره تعبير الرازي فيقول:

«Ne désespérez pas du soufflé apaisant de dieu»(44).

فهناك تشابه بين المفسرين، فهو يعتمد على التفسير لا على المتن، وهي الآلية أو المرتكز الذي اتبعه في ترجمته.

6 ـ تفسير القرآن الكريم لابن كثير القرشي الدمشقي:

يعدّ هذا التفسير من المصادر التفسيرية المهمة التي يعود إليها الباحثون والمتخصصون في العلوم الإسلامية، وبخاصة في مجال الدرس القرآني، غير أن جاك بيرك لم يشر إليه في المراجع التي اعتمدها في ترجمته، لكن كان يذكره أحياناً ضمن الترجمة على النحو الذي أشار إليه، وهو يترجم هذه الآية:

﴿يوم ندعو كلّ أناس بإمامهم فمن أوتي كتابه بيمينه فأولئك يقرؤون كتابهم ولا يظلمون فتيلا﴾ [الإسراء: 71] يفسرها ابن كثير بقوله: «كلمة إمامهم تعني نبيهم أو كتابهم الذي أنزل على نبيهم من التشريع»(45) أما جاك بيرك فيذكر أنه أخذ مفهوم إمامهم من ابن كثير حين قال:

«On adopte ici l'interprétation d'Ibn kathir: qui voit dans imam l'écrit»(46).

ولكنه في نهاية الأمر يترجم كلمة إمام بالقائد إذ يقول:

«au jour ou nous appellerons par le nom de leurs conducteurs toutes le series d'humains»(47)

على أن كلمة إمامهم تعني نبيهم أو كتابهم الذي يأخذونه بأيمانهم أو شمائلهم، أو تعني كتابهم المنزل عليهم، كما هو واضح في كتب التفسير.

7 ـ تفسير محاسن التأويل لمحمد جمال الدين القاسمي:

ولد القاسمي عام 1866 ـ وتوفي سنة 1914. يقوم تفسيره على اعتماد الكتاب والسنة، كما يستفيد من التفاسير القديمة عند الزمخشري وابن كثير والرازي والطبري.

إن المتتبع لترجمة جاك بيرك يلفي صاحبها يحيل باستمرار إلى تفسير القاسمي؛ ففي قوله تعالى مثلاً:

﴿من يشفع شفاعة حسنة يكن له نصيب منها، ومن يشفع شفاعة سيئة يكن له كفل منها﴾ [النساء: 85].

نجد القاسمي يفسرها على النحو الآتي: «من يشفع حسنة: يتوسط في أمر، فيترتب عليه خير من دفع ضر، أو جلب نفع ابتغاء لوجه الله، وعكسها الشفاعة السيئة.

يكن له كفل منها: أي نصيب من وزرها الذي ترتب عليه سعيه، مساوٍ لها في المقدار من غير أن ينقص منه شيء»(58).

ترجمة جاك بيرك:

«Qui intercede de mauvaise intercession, en subira une parcelle»(49).

وهذا ما أشار إليه المترجم بنصيب. Une parcelle

نماذج من تفسيرات المترجم الشخصية:

تعتمد ترجمة جاك بيرك للقرآن على التفاسير السابقة، وهي الآلية أو المنهج الذي سار عليه، غير أنه في حالات يرجع إلى آلية أخرى وهي اعتماد التفسير الشخصي؛ حيث يصطدم بلفظة تحتمل معاني كثيرة، الأمر الذي يجعل التفسير غير مستقر على معنى ثابت، وهو الدافع الذي يجعله يميل إلى دلالة واحدة للفظة التي وقع من حولها الخلاف في التفسير، أو لأنها تتسم بالترادف أو الاشتراك اللفظي، كما هو جار في الدرس البلاغي العربي.

وحتى تتضح الفكرة، أقدم نماذج تفسيرية من آراء جاك بيرك الذاتية؛ ففي قوله تعالى: ﴿نحن نسبح بحمدك ونقدس لك﴾ [البقرة: 30].

جاء تفسير الطبري هكذا: «فالملائكة يذكرون أنهم يسبحون أي يعظمون الله وذلك بحمده وشكره، وكذلك يقدسونه أي يعظمونه ويجلونه. وهذا المعنى متفق عليه في التفاسير»(50).

بينما تفسير جاك بيرك لها كان على هذا النحو:

«Alors que nous autres célébrons par la louange ta transcendence et la sainteté»(51).

«فالفعل Célébrons يعني حمد الله أو إقامة القداس له في الديانة المسيحية أما Louange فهو الثناء على الله»(52).

يقول الله تعالى: ﴿الله لا إله إلا هو الحي القيوم﴾ [البقرة: 55] في هذه الآية إثبات الألوهية لله الواحد القهار، وكونه حياً لا يموت، وهو القائم على شؤون ما في السموات والأرض، هذا التقسيم مطرد لدى جميع المفسرين، غير أن جاك بيرك يقدم تفسيراً جديداً لكلمة القيوم؛ إذ يقول في ترجمته:

«Dieu, il n'est de Dieu que luil, li vivant, l'agent supreme»(53).

«فالقيوم عنده: "القائم الأسمى" ولعله استمدها من العالم هيدغر»(54).

3 ـ قال تعالى: ﴿إن إبراهيم كان أمة﴾ [النمل: 120] يترجمها جاك بيرك بقوله:

«Abrham fut un archetype, un dévot»(55).

«وهنا يطرح جاك بيرك مبدأ التساؤل والحيرة، ويلغي من قناعته ذلك الحكم الجاهز والقبلي، فيتساءل عن كون إبراهيم يشكل أمة Communauté لوحده»(56) فهو يرى من الأفضل ترجمة المثالي: وهو اختراق للمعنى الذي أرساه القرآن.

4 ـ قال تعالى: ﴿وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة﴾ [البقرة: 43] نجد المفسرين يتفقون على أن الزكاة هي إخراج مال بغرض النماء والتطهير بلغ النصاب وحال عليه الحول، يقول الطبري في تفسيره هي «تطهير لما بقي من مال الرجل لأن المال يزكو أي يتطهر ويزيد»(57) يترجمها جاك بيرك بقوله:

«Accomplissez la priére acquittez la purification»(58).

«فالفعل Acquittez يراد به Se liberer d'une obligation أي يتخلص من فرض وواجب»(69).

وهكذا فإن الترجمة تنص «تخلصوا من فرض التطهير، أو إذا أردنا تقريب المعنى أدوا التطهير»(60).

وهذا المعنى يبتعد عن غرض المعنى الوارد في الآية الكريمة.

5 ـ قوله تعالى: ﴿فذبحوها وما كادوا يفعلون﴾ [البقرة: 71] أي قاربوا أن يدعوا ذبحها. وهذا المعنى يجمع عليه كل كتب التفسير، لكن جاك بيرك يفسرها على هذا النحو:

«Ils sacrifiérent la béte en rechignant»(61)

أي إن إحالتهم حين أرادوا ذبحها كانت عابسة نافرة من التضحية En rechignant أي: بنفور وعبوس.

من هنا ندرك أن جاك بيرك كان يقترب من المعنى العام ولا يؤديه بدقة؛ فهو يصف حالتهم وصفاً حسياً، يلتقط ملامحهم في حين أن كلمة (كادوا) تخفي دلالة النفور والعبوس ولا تظهرها، وهنا انزلق جاك بيرك نحو معنى أملته عليه ذاتيته، فجانب الصواب.

والحقيقة؛ أن مسألة ترجمة القرآن تظل قائمة ومستمرة، ولا يمكن أن تحوز أية ترجمة للقرآن الكريم رجاحة وأفضلية، تزكيها لأن تكون ترجمة وفيّة ونهائية تقطع السبيل أمام أية ترجمة مرتقبة، على أن ذلك لم يمنع الترجمات التي تعاقبت على المتن القرآني من أن يحدث بينها تفاضل وتمايز، غير أن الصعوبة في نقل المعاني القرآنية هي الهاجس الأساس في عملية الترجمة؛ إذ لا يمكن أن تفي أي لغة بهذا الغرض. مما يجعل لغة القرآن ـ في مجال الدرس البلاغي بكليات أبعاده البيانية والبديعية ـ في تعال أبدي عن التقويم والترجمة التطابقية، لأنها لغة غار حراء، لغة اقرأ، لغة الإله الواحد الصمد. والواقع أن هناك أنواعاً من الترجمات التي قاربت النص القرآني، منها الترجمة الحرفية، والترجمة التفسيرية، الترجمة على الترجمة، الترجمة البائنة، الترجمة الحرة، الترجمة الاقتباسية، الترجمة الاصطلاحية، الترجمة التخاطبية.

ولعلّ الأنسب لترجمة القرآن هي الترجمة التفسيرية، لأن قوامها مصادر التفسير الكبرى، وفي ذلك ترجيح للرأي الأصوب وحصر للمعنى الأقرب، ثم إنها ترتبط بالنصوص المقدسة ذات الطابع الإخباري، على أن القرآن الكريم نص إخباري بالدرجة الأولى، لكن بنيته النصية لا تخلو من ازدواجية بين الإخباري والتعبيري،

وهذا يفرض على المترجم التعامل مع النّص بالتركيز على ترجمة المعاني ومحاكاة الأسلوب.

لقد عدّ العلماء الترجمة التفسيرية أفضل وسيلة تبليغية لنقل المعاني العامة التي يضمها النص القرآني. كما أنها تسهل على المترجم نقل المعاني بالاعتماد على النص الأصلي. «أما المترجم ترجمة تفسيرية، فإنه يعمد إلى المعنى الذي يدل عليه تركيب الأصل فيفهمه، ثم يصبه في قالب يؤديه من اللغة الأخرى موافقاً لمراد صاحب الأصل، من غير أن يكلف نفسه عناء الوقوف عند كل مفرد، ولا استبدال غيره به في موضعه» (62) بمعنى أنه ليس مطلوباً منه المحافظة على النظم القرآني من حيث التركيب والمعنى، وإنما يفهمه بشكل عام، ثم يصوغه باللغة التي يجيدها.

يلاحظ أيضاً أن المترجم في ظل الترجمة التفسيرية يتمتع بهامش من الحرية، يكلفه له هذا النوع من الترجمة التي هي في رأي بعضهم «شرح الكلام وبيان معناه بلغة أخرى من دون مراعاة لنظم الأصل وترتيبه، ومن دون المحافظة على جميع معانيه المراد منه»(63).

ولكي تكون الترجمة التفسيرية وفيّة، لابد أن تمر بمراحل محدّدة؛ هي:

«أ ـ مرحلة استخراج المعلومات من النص المصدر؛ أي الفهم.

ب ـ مرحلة تحليل المعلومات وبناء المعنى؛ أي التفسير والتأويل.

ج ـ مرحلة بناء الترجمة ووضع صورة نهائية للنص.

د ـ مرحلة مراقبة مجموع العمل بالمقارنة بين الأصل والترجمة؛ أي المراجعة والتقييم»(64).

ولقد نعلم أن الترجمة التفسيرية على الرغم من الحرية التي تمنحها للمترجم، إلاّ أنها تغفل جانباً مهماً من الوجاهة الفنية التي يتحصن بها المتن القرآني، وبخاصة ما يتعلق بالنظم؛ فلا يكفي أن يترجم المعنى ثم ينقله بلغة أخرى، وهنا يستخدم لغته ومفرداته التي تعجز عن نقل المعاني البلاغية والصور البيانية نقلاً أميناً. من هذا المنطلق، كانت الآليات المقترحة للقيام بالترجمة التفسيرية غير كافية، الأمر الذي جعل المشتغلين في حقل الدرس القرآني حريصين على تقديم اقتراحات فاعلة وبناءة، كما هو الشأن بالنسبة لندوة ترجمة القرآن المنعقدة بمجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف بالمدينة المنورة في أفريل 2002؛ حيث رأى المشاركون

أن أنسب ترجمة للقرآن الكريم هي الترجمة التفسيرية، مع تعداد بعض الشروط التي ينبغي أن تتوفر فيها؛ وهي:

«أ ـ الالتزام بترجمة معاني القرآن الكريم، وتجنب الترجمة الحرفية.

ب ـ الالتزام بوحدة الألفاظ القرآنية المتكررة، ما لم تختلف معانيها وفقاً للسياق.

ج ـ الإبقاء على المصطلحات الإسلامية التي يتعذر ترجمتها إلى اللغات الأخرى بلفظها العربي، مع شرحها في قائمة تلحق بالترجمة، كالصلاة والزكاة والحج والعمرة.

د ـ كتابة الأعلام عند الترجمة إلى اللغات الأخرى بلفظها العربي، مع الإشارة إلى لفظها بتلك اللغات إن وجد، في الحاشية أو بين قوسين»(65).

على أن تكون هذه المقترحات مشفوعة بمتابعة عملية تشحذ فيها همم العلماء، بغرض خدمة هذا الكتاب العظيم ونشره وتوزيعه على العالم، وتعيين هيئة علمية خاصة تجيد أهم لغات العالم. تكون في نهاية الأمر مؤهلة لترجمة القرآن الكريم بعناية فائقة، حتى يظل القرآن محفوظاً لفظاً ومعنى، كما أكدته الآية الكريمة: ﴿إنا نحن نزلنا الذكر، وإنا له لحافظون﴾.

الإحالات:

1 ـ مقالات Isiamweb. Net.
2 ـ شيخ الشباب عمر: «التأويل ولغة الترجمة»، دار الهجرة، بيروت لبنان، ص 37.
3 ـ مقالات Islamweb. Net
4 ـ شيخ الشباب عمر: «التأويل ولغة الترجمة»، ص 38.
5 ـ أبو شهبة محمد: «الإسرائيليات والموضوعات في كتب التفسير»، دار الجيل ـ بيروت لبنان 1992، ص 37.
6 ـ مقالات Isiamweb. Net.
7 ـ الزرقاني محمد عبد العظيم: «مناهل العرفان في علوم القرآن»، دار الفكر ـ بيروت ـ د. ت، ص 163.
8 ـ الصابوني محمد علي: «صفوة التفاسير»، دار القرآن الكريم ـ بيروت لبنان ـ ط4 1981، ص 311.
9 ـ الزرقاني محمد العظيم: «مناهل العرفان في علوم القرآن» ص163.
10 ـ نفسه، ص 163.
11 ـ الزركشي: «البرهان في علوم القرآن»، ج1 ـ ص 464.
12 ـ الزرقاني محمد العظيم: «مناهل العرفان في علوم القرآن»، ص 162.
13 ـ مقالات Islamweb.net.
14 ـ مقالات Islamweb.net.
15 ـ البنداق محمد صالح: «المستشرقون وترجمة القرآن الكريم»، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1980، ط1، ص 65.
16 ـ (بن العالي عبد السلام): «في الترجمة»، دار الطليعة بيروت ـ لبنان 2001 ـ ط1، ص 13.
17 ـ مكاوي: «الوعي الإسلامي» www.mekkaoui.net ص 2.

18 ـ نفسه ص 4.

19 ـ نفسه ص 5.

20 ـ الصغير محمد حسن علي: «المستشرقون والدراسات القرآنية»، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2 ـ بيروت لبنان 1986 ـ ص 48.

21 ـ النعيمي صادق محمد: «ملاحظات نقدية على ترجمة شوراكي للقرآن الكريم»، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامي، العدد 34، أبريل 1998، ص 173.

22 ـ http. Fr. Wikipedia. Org وينظر، محمد تاج: جاك بيرك ـ رجل الضفتين، مجلة دراسات جزائرية ـ ع 4، 5، العدد 34، إبريل 1998 ـ ص 173.

23 ـ العريس إبراهيم: «حوار مع جاك بيرك»، مجلة الحدث، ع11 ـ 2001، ص 56.

24 ـ Quel Islam. Biblio monde. Com. P1

25 ـ نفسه ص2.

26 ـ Katharina reiss: op.cit – p 15 –

27 ـ طاهر بن عاشور: «التحرير والتنوير»، الدار التونسية للنشر ـ تونس 1984، ج1، ص 13.

28 ـ Berque Jacques: op. cit – p 2013-

29 ـ نفسه ص202.

30 ـ طاهر بن عاشور: «التحرير والتنوير»، ج10، ص 160.

31 ـ نفسه، ج 13، ص 144.

32 ـ Berque Jacques: op. cit – p 262

33 ـ القطان مناع: «مباحث في علوم القرآن» القاهرة مصر 1997 ـ ط 10، ص 254.

34 ـ الطبري: «جامع البيان عن التأويل أي القرآن»، ج5، دار الفكر بيروت 1984، ص5.

35 ـ Berque Jacques: op –cit – p99

36 ـ نفسه ص 99.

37 ـ الطبري: «جامع البيان عن التأويل أي القرآن»، ج9، ص 53.

38 ـ Berque Jacques: op. cit – p180 -83

39ـ الزمخشري: «الكشاف»، دار المعرفة بيروت، ط3 ـ ج2، ص 41.

40 ـ Berque Jaques: op. Cit – p157 – 40

41 ـ الألوسي محمود: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ـ دار الفكـر، ج 3 بيروت ـ لبنان 1994، ص 42 ـ 43.

42 ـ Berque Jaques: op. Cit – p64

43 ـ الفخر الرازي: ج 8 ص 199.

44 ـ ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 73.

45 ـ ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج 3، ص 73.

46 ـ Berque Jaques: op. Cit – p302

47 ـ نفسه ص 302.

49 ـ Berque Jaques: op. Cit – p 107

50 ـ الطبري: «جامع البيان عن التأويل أي القرآن»، ج1، ص 167.

51 ـ Berque Jaques: op. Cit – p 440

52 ـ إدريس سهيل جبور عبد النور: المنهل ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر 1990، ص 149.

53 ـ Berque Jaques: op. Cit – p 62

54 ـ إدريس سهيل جبور عبد النور: «المنهل» ص 149.

55 ـ Berque Jaques: op. Cit – P 232

56 ـ نفسه ص 232.

57 ـ الطبري: «جامع البيان عن التأويل أي القرآن»، ج1، ص 203.

58 ـ Berque Jaques: op. Cit – p 440.

59 ـ Le rebert p 11.

60 ـ http.. fr.wikipedia. org.

61 ـ Berque Jaques: op. Cit – p 35.

62 ـ الزرقاني محمد العظيم: «مناهل العرفان في علوم القرآن» ص 112.

63 ـ النجوي عبد الله عباس: «ترجمة معاني القرآن الكريم» (تقييم الترجمات)، كتاب الأصالة ـ ملتقى القرآن الكريم، ج2، دار البعث للطباعة والنشر، ص 161.

64 ـ المودن حسين ص 55.

65 ـ بيان ختامي لندوة ترجمة القرآن الكريم .Al watan. Com. s.a.

ملاحظة:

نظراً لكثرة الشواهد القرآنية فضّلت الإحالة عليها ضمن متن هذا البحث لا على الهامش. العنوان: د. مزاري شارف. كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية جامعة سعيدة ص ب: 138 حي النّصر سعيدة (20000) الجزائر. ■



أُغوست ستريندبرغ والمذهب التعبيري

August Strindberg and The Expressionism

د. غالب سمعان

انتقل الكاتب المسرحي السويدي أُغوست ستريندبرغ August Strindberg (1849 ـ 1912) من الكتابة الإبداعية، وفق المبادئ التي أقرّها المذهب الطبيعي Naturalism في الأدب، وقد أنتج فيها مسرحيات مشهورة عالمياً من مثل (الأب) و(الآنسة جوليا)، إلى الكتابة الإبداعية وفق المبادئ التي أقرّها المذهب التعبيري. وفي إطار المذهب الطبيعي، أدرك أهمية الحوافز الغريزية والعاطفية، بالإضافة إلى الشروط البيئية الاجتماعية والاقتصادية، ولكنه أبقى على التأثير الذي تقوم به الأخلاقية Morality إلى جانب العوامل السابقة، وهو ما يقرّبه إلى درجة كبيرة من الكتابة وفق المبادئ الواقعية Realism على ما هو عليه الحال لدى الكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير Gustave Flaubert (1821 ـ 1880). والواقع أنه لم يتقدم أبداً في اتجاه رفض الإرادة الحرة تماماً، والارتكان التام إلى الحتمية Determinism، ولم يصوِّر نماذج إنسانية لا صفة أخلاقية لها، أو هي ليست أخلاقية وليست لاأخلاقية، وعلى الرغم من أن الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة Friedrich Nietzsche (1844 ـ 1900) تعامل مع القضايا الإنسانية موضوعياً، وأعلن أن إمكانية النظر الموضوعي الشامل، والاستغناء عن أية حوافز ذاتية غير واقعة في حدود الإمكان، فإنه يبقى أكثر موضوعية وأقل ذاتية من أُغوست ستريندبرغ، الذي عبَّر في

مسرحيات تعبيرية له عما هو أخلاقي، في الوقت الذي تراجع فيه عن إبراز الحوافز الغريزية والعاطفية، بالإضافة إلى الشروط البيئية. والواقع أن الالتزام بالتعبيرية يفرض على الكاتب أن يكون أكثر ذاتية وأقل موضوعية، وأن يركِّز على الحوافز الوجدانية التي تلعب دوراً إكراهياً، وعلى فورانها في اتجاهات متنوعة، وهذا كله لن يكون مفصولاً أبداً عن الأخلاقية. وما من انفصال أبداً بين العواطف الجيَّاشة التي أبرزها الشاعر الإيطالي دانتي أليغييري Dante Alighieri (1265 ـ 1321) في (الكوميدية الإلهيَّة)، وبين الأخلاقية الرفيعة ذات الطابع الإلزامي، وما من انفصال أيضاً بين الهيجان الوجداني لدى النماذج البشرية التي عرضت لها الروائية الإنكليزية إميلي برونتي Emily Bronte (1818 ـ 1848) في روايتها (مرتفعات وذرينغ)، وبين الأخلاقية المُتقدِّمة التي تنطوي عليها، وأكثر من هذا؛ فإن مشروع البطل الانتقامي مشروع أخلاقي في جوهره، والقارئ يتعاطف مع الأخلاقية في الغالب الأعم، ويتجاوز حقيقة الموقف الانتقامي، وهنا يصبح الانتقام أخلاقياً، ويحظى بالإشادة إلى درجة كبيرة، ولدى أكثرية من البشر، وهو شأن يرفضه فريدريك نيتشة؛ فالنزوع الانتقامي ليس مما يحظى بتقديره وقبوله. وكانت أولى مسرحيات الكاتب السويدي أُغوست ستريندبرغ في ميدان الكتابة التعبيرية مسرحية (الطريق إلى دمشق)، على أن الدارسين يفضِّلون المسرحية التي حملت عنوان (مسرحية حلم)، ويعدّونها بشكل عام، أفضل إنجازاته الإبداعية، وعلى الرغم من اتكالها من الناحية الظاهرية، على بناء أشبه ما يكون بالحلم الذي يُعبِّر عن مكنونات النفس البشرية، وعلى الصورة والرمز والأسطورة والاستعارة، فإنها من الناحية المضمونية، تُعبِّر عن ماهية الحياة البشرية الواقعية، وما يكتنف الطبائع البشرية من نواقص وعيوب سيكولوجية أو أخلاقية. والواقع أن الكاتب يبدو في هذه المسرحية أكثر ذاتية، مما هو عليه الحال في مسرحية (الآنسة جوليا) التي يعرض فيها أفكاره بصورة مباشرة، ويركِّز على دور الوراثة والبيئة في تكوين النماذج البشرية، وتحديد مصائرها الحياتية، وفي الوقت نفسه يوسِّع دائرة النظر كي يكشف كل ما في الحياة من إمكانيَّات بشرية، انطلاقاً من منظوره الذاتي؛ فالمسرحية تحتوي كمَّاً من النماذج البشرية المتنوِّعة، وتتجاوز الوراثة والبيئة في اتجاه الرمز والأسطورة، بوصفهما واقعاً ذاتياً قائماً داخل النفس البشرية. وهذه الرؤية الأكثر اتساعاً بكثير، من مجرد التركيز على علاقة غرامية معتلة بين ابنة الكونت وخادمه، في مسرحية (الآنسة جوليا) تبقى

تفاؤلية بطريقة أو بأخرى، وهنا يتدخل «الحلم» تدخلاً إيجابياً مباشراً كي يبشر بالتفاؤلية المذكورة، وينتشل الذات البشرية من حمأة اليأس الشامل، فالنماذج البشرية تشكو وتتذمَّر، وتُعاني من عيوب ذاتية، وأخرى ناجمة عن سلوكات الآخرين وتصرفاتهم، وبصورة عامة يقرِّر الكاتب أن المعاناة والشقاء والتعاسة قائمة في الحياة البشرية، وكل من المذهبين الطبيعي والتعبيري لا يتجاوز الأخلاقية؛ بل يؤكِّدها على الدوام، وهو أمر جدير بأن يُوليه المرء اهتمامه، لأن الاكتفاء بالنظرة العامة، يُوحي بأنه يركِّز على الدوافع السيكولوجية المفصولة عن الأخلاقية؛ وأكثر من هذا، فإنه في (مسرحية حلم) يقترب اقتراباً قوياً من تيَّارات كالرومانتيكية والسريالية Surrealism، والأكثر أهمية هنا الرومانتيكية التي تنطوي على ميل عام في اتجاه الاكتئاب والأحلام، واستخدام الأسطورة والرمز، وهذا التباعد الظاهري بين الدوافع السيكولوجية والأخلاقية، يعني أن النماذج البشرية تنطوي قبليًّاً على الأخلاقية، وأن هذه الأخلاقية جزء من تكوينها الذاتي، وهو ما يجعل حوافزها غير قادرة على تجاوز الأخلاقية المألوفة؛ أي غير قادرة على تصميم أية نوعية من الأخلاقية غير المألوفة وابتكارها. وإن الأحلام الرومانتيكية من الناحية المبدئية، تنطوي على الأخلاقية تماماً، وإذا كانت التنقلات التي تحدث في أثناء الحلم من حال إلى حال، بكيفية مُحيِّرة تماماً، مما يتماشى مع السريالية، فإنها لا تؤثر في شيء على حقيقة كونها أخلاقية في جوهرها، وهو شأن لا يتفق مع السريالية في جميع الإمكانيات التي تنطوي عليها، وما من أحد يستطيع الادعاء بأن لوحات الرسام السريالي الأسباني سلفادور دالي Salvador Dali (1904 ـ 1989) تعبِّر بالضرورة عن مضمون أخلاقي، يرتقي إلى درجة ما فوق واقعية من الصوفية، أو اليقين الأفلاطوني على سبيل المثال. وفي تاريخ الفلسفة، أبدى الفيلسوف اليوناني سقراط Socrates (470 ـ 399 ق. م.) عقلانية أخلاقية بادية الملامح، وانطوى على استعداد فاضل قبليًّاً، وهو ما أدركه عندما تأمل مليًّاً في عبارة «اعرف نفسك» المنقوشة على باب معبد «دلفي»، وأكثر من هذا، فإنه تلقى نبوءة كاهنة المعبد الناطقة بوحي الإله أبوللو Apollo، القائلة بأنه أكثر الناس اتصافاً بالحكمة. والمعروف أنه دخل في حوارات متواصلة مع عامة الناس، وتهكَّم على أمهر السفسطائيين Sophists وأبطل أفكارهم، وسعى إلى وضع تعريفات كلية للفضائل الأخلاقية المكوَّنة من الحكمة والشجاعة والاعتدال والعدالة، وأن فكره الفلسفي العقلاني الأخلاقي نال اهتمام

الطبقة الشعبية تماماً، وهو الفيلسوف الذي نشأ من صميم السياق الاجتماعي الشعبي، وهذه الحقيقة تقرِّبه تماماً مما يرد في (مسرحية حلم) للكاتب السويدي أُغوست ستريندبرغ، فالنماذج البشرية المعروضة تنتمي إلى السياق الاجتماعي العادي، وتعاني من نواقص سيكولوجية أخلاقية، وتنطوي على عقلانية أخلاقية أيضاً، وعلى قدرات ما فوق واقعية تمكِّنها من إدراك الخبرة الصوفية المتعالية، ومكونات العالم العُلوي. وعلى افتراض أن ادعاء الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة بأن فلسفة سقراط تتجاهل الملكات العبقرية العُليا، فإن ادعاءه هذا ينطبق بالضرورة، على إنجاز أُغوست ستريندبرغ الإبداعي، والإرادة المحكومة بالأخلاقية التقليدية لدى كليهما، تصبح إراديَّة قادرة على تصميم أخلاقياتها لدى الفيلسوف الألماني، وفي تاريخ الأدب العربي، امتلك الشاعر أبو الطيب المتنبي (915 ـ 965) قدرات إرادية، علوية، وهو ما يعني أنه خاطب في أبيات كثيرة له على الأقل، الملكات العبقرية العُليا. ومن المعلوم أن إبداعات الكاتب المسرحي الإسباني أليخاندرو كاسونا Alejandro Casona (1903 ـ 1965) من مثل (سيدة الفجر) اتصفت بالتكوين الأخلاقي الرومانتيكي، وفي تضاعيفها تأمر الملكة مدفوعة بالغيرة، بقتل الحبيبين ألبانينا والكونت أولينوس، على أن روحهما تبقى حيَّة، وهما يلتقيان دائماً في إشارة إلى فشل الملكة، وما تمثله من طغيان غير أخلاقي، وجائر في إسكات صوت الأخلاق، والحب تحديداً، وهنا تبرز النزعة التفاؤلية وغير الواقعية في الوقت ذاته، فالملكة من الناحية الواقعية، قتلت ابنتها ألبانينا وحبيبها الكونت أولينوس، ولكنهما استطاعا الالتقاء والطيران معاً في الأجواء الأثيرية، من منظور لا يتردد الواقعيون في عدّه وهماً لأنه ما فوق واقعي، أما النماذج البشرية ما فوق الواقعية، فترى في هذه الأحوال حقيقة واقعة، فالكاتب اللبناني الصوفي جبران خليل جبران (1883 ـ 1931) يرى ما فوق الواقعي أكثر يقينية مما هو واقعي، وهو ما يقرِّبه من اعتبارات فلسفية كالتي أدلى بها الفيلسوف اليوناني أفلاطون Plato (428 ـ 347 ق. م). على أننا نكون أمام اعتبار وجداني على قدر من الأهمية، عندما يعتقد فيلسوف كاليوناني الرواقي إبكتيتوس Epictetus (50 ـ 138) بالنفس الخالدة الحرة، وهو ما يعني أن قتل الإنسان غير قادر على قتلها أبداً، وعلى افتراض أنه يؤمن بهذا المبدأ، فإنه سيكون حراً تماماً، وبناء على هذا التنظير، انطوى الحبيبان المذكوران على الاعتقاد السابق، وعلى الرغم من قتلهما، بقيت نفساهما الخالدتان الحرتان متحدتين معاً، والفارق

كبير بين اتحاد روحي بين عاشقين في العالم الماورائي، واتحاد شهوي مرفوض إلهيًا في هذا العالم وفي العالم الماورائي، على ما هو عليه الحال بين العاشقين باولو وفرانتشيسكا، على ما أورده دانتي أليغييري في (الكوميدية الإلهيَّة). والقارئ العادي يشعر بارتياح عام عندما يقرأ حكاية الملكة والحبيبين المظلومين، لأنها تنطوي على إشادة بالحب، وعلى اعتبار يرى فيه قوة أقوى من الموت، ولكنه يشعر أيضاً أنها حكاية غير واقعية، وعلى افتراض أنه اطلع على ما هو يقيني وما فوق واقعي في الوقت نفسه، لدى جبران خليل جبران أو أفلاطون، فإنه لن يشعر بوجوده إزاء أقوال احتمالية، ومما ينتمي إلى الخيال والوهم؛ بل بوجوده أمام الحقيقة التي ترنو النفس البشرية إلى إدراكها حدسيًّا، والاتحاد بها، وأمام هذه الحال فإن «الحلم» في مسرحية الكاتب السويدي التي تنتهي برؤية الأقحوانة الهائلة الحجم، إنما هو «الحلم» الذي أدرك الهدف الذي يصبو إلى بلوغه، واتحد به، وهو ما يعني أنه ينطوي على إدراك حدسي يقيني وما فوق واقعي. وفي (مسرحية حلم) يقدِّم الكاتب السويدي إشارة إلى أن الحب يلطِّف المعاناة الإنسانية، وعبر إمكانية الانتقال إلى عالم سماوي نظيف، يقدِّم الإشارة التي تجعل نظرته العامة تنطوي على التفاؤلية. على أننا أمام أحلام في الواقع المنظور على الأقل، فالشاعر والمفكِّر أبو العلاء المعري (973 ــ 1058) يفترض أن الحياة مليئة بالعيوب والمعاناة والأدناس، وأنها تحتاج إلى طوفان ينظِّفها من أدرانها العالقة بها، من دون أن يتجاوز هذه الحدود في اتجاه تفاؤلية غير واقعية:

لو تعلم النحل بمشتارها ... لم ترها في جبل تعسِلُ

والخير محبوبٌ ولكنَّهُ ... يعجز عنه الحي أو يكسَلُ

والأرض للطوفان مشتاقةٌ ... لعلها من درنٍ تُغسلُ

قد كثر الشرُّ على ظهرها ... واتُّهم المُرسِل والمُرسَلُ

وأمقرتْ أفعالُ سكانها ... فهم ذئابٌ في الفضا عُسَّلُ

وهذه النظرة الواقعية ربما تكون أكثر أهمية من نظرة أُغوست ستريندبرغ، وأليخاندرو كاسونا، فعلى افتراض أن الكائن البشري يتقدم في اتجاه أرقى، وأقدر على تجاوز الأدران والعيوب العالقة به، فإن النظرة الواقعية تمهِّد السبيل أمام الارتقاء

الإنساني، وهو ما تغيّبه النظرة الرومانتيكية أو التعبيرية؛ أي إنها تعدّ حالة النقصان والمُعاناة في الحياة البشرية، غير قابلة للمُداواة، ونحن إزاء هذه الحقيقة، أمام نظرة تشاؤمية وليست تفاؤلية، وعلى الفور تتغيّر النظرة العامة إلى تنظيرات أبي العلاء المعري التي تبدو تشاؤمية، وتفتح باب التفاؤلية أمام الناظر إلى الحقائق الممكنة الوقوع. وفي هذا السياق يبدو الشاعر والمفكّر الإيطالي جياكومو ليوباردي Giacomo Leopardi (1798 ــ 1837) مُتشائماً تماماً، فقد تبنّى مذهب اليأس الكامل، وعدّ العيوب والنواقص السيكولوجية والأخلاقية البشرية دائمة، وغير قابلة للمُداواة، وامتلك نظرة واقعية جريئة بالمقارنة مع ما أبداه أُغوست ستريندبرغ وأليخاندرو كاسونا من تفاؤلية، متكلة على الحلم السريالي أو التعبيري اللاواقعي. والنظرة الواقعية المُتشائمة ربما تكون أيضاً أكثر أهمية من الرومانتيكية أو التعبيرية الحالمة، فالتغيير لن يحدث بأي اتجاه، إلا عندما يكون الكائن البشري واقعياً، وهكذا فإن أدباء حازوا على شهرة عالمية، كالشاعر الإيطالي دانتي أليغييري يحافظون على الواقع السيكولوجي الأخلاقي القائم، باستمرار واقتدار، والرؤية الحالمة التي دافعوا عن مكنوناتها، والتي تنطلق من الواقع الحافل بالتدهور الأخلاقي، تشاؤمية على غرار الرؤية التعبيرية لدى الكاتب السويدي، لأنها تعدّ المعاناة والرذيلة نقطة الابتداء، وتفاؤلية أيضاً، لأنها تنتهي وفق الشاعر الإيطالي بالمعرفة والفضيلة، ووفق الكاتب السويدي باحتراق القصر، وانتهاء الوجود الواقعي للنماذج البشرية المعروضة، ومتاعها الدنيوي، ونمو أقحوانة هائلة الحجم على كل هذه الأنقاض. وثمة فارق كبير بين الانتقال من معرفة ظاهرية وحسية باطلة تترافق مع الرذيلة، إلى معرفة عقلية وحدسية متعالية تترافق مع الفضيلة، وبين ما أبداه الشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire (1821 ـ 1867) الذي نفر من الرومانتيكية، واعتقد بأن الرذيلة والقبح حقائق واقعة، وأن الفضيلة والخير من إنتاج الفن وحده، وهو عندما يكتب قصيدة تحت عنوان (سمو) ويطلب إلى روحه أن تتعالى فوق الأدران الواقعية، فإنه يبقى بعيداً عما أورده أُغوست ستريندبرغ:

فوق البرك وفوق الوديان، وفوق الجبال والغابات والسحب والبحار؛
بعد الشمس وبعد الأثير؛ بعد حدود الفلك المُكوكب؛
أنت يا روحي تجولين بخفّة كالسبّاح الماهر مترنّحا فوق الأمواج؛
وإنك لتمخرين في أعماقها العظيمة بلذة كبيرة قوية.

طيري عن هذا العفن المُريب؛ تطهَّري في الآفاق العليا،
واشربي ذلك الرحيق السماوي، تلك الشعلة الصافية التي تملأ الأجواء الشفيفة،
وراء الضجر ووراء الأحزان التي تجثم بثقلها على الوجود الغائم.
ما أسعد الذي له جناح قوي يطير به حيث الضوء والهدوء؛
ذاك الذي تشبه أفكاره أفكار العصافير التي تطير كل صباح نحو السماء في أسراب؛ ذاك الذي يحلق فوق الحياة، ويفهم في غير عناء، لغة الزهور والأشياء الصامتة.

فالسمو الذي تكلم عنه شارل بودلير وهم بالفعل من منظوره الذاتي، وليس أكثر من وهم، ولن يكون حقيقة أبداً، وهو ما يجعله يفترق افتراقاً كبيراً جداً عن نماذج طبيعية أو تعبيرية كأُغوست ستريندبرغ، ونماذج تورطت في الرذيلة وانتقلت من طور غير أخلاقي، إلى طور أخلاقي فاضل، على ما هو عليه الحال لدى ليو تولستوي Leo Tolstoy (1828 ـ 1910) في روسيا، وأبي نواس (762 ـ 813) في العصر العباسي، وأوسكار وايلد Oscar Wilde (1854 ـ 1900) في العصر الفيكتوري؛ وأكثر من هذا، فإن ادعاء شارل بودلير يجعل إمكانية قيام أحدهم بالانطلاق خارج نطاق الكهف الأفلاطوني، في اتجاه المعرفية العقلية والحدسية، وإدراك اليقين الذي تمثله مُثل الخير والحق والجمال، إمكانية غير واردة، وهو ما يؤكد مرة أخرى أن سموه وهم، وليس له أن يكون يقيناً. والواضح أن الرمز والأسطورة في (مسرحية حلم) يمتزجان بالواقع السيكولوجي الأخلاقي الذاتي امتزاجاً كاملاً، فالصلوات التي تلاها القديس برنارد Saint Bernard (1090 ـ 1153) طرقت أسماع دانتي أليغييري، والأقحوانة الهائلة الحجم التي ترمز إلى السمو الرفيع، شاهدها عياناً كل من شاركوا في المسرحية، وهم ممثلو الإنسانية وفق أُغوست ستريندبرغ، ويبدو أنه ما من أبطال في عرف هذا الكاتب، على شاكلة أبي الطيب المتنبي (915 ـ 965) ممن تمكّنهم إرادتهم القوية من تجاوز النواقص والعيوب السيكولوجية الأخلاقية بالمعنى المألوف؛ ففي قصيدة له يعاتب فيها سيف الدولة الحمداني ترد أبيات له يقول فيها:

وبيننا لو رعيتمْ ذاك معرفةٌ	إن المعارفَ في أهل النهى ذممُ
كم تطلبون لنا عيبا فيُعجزكمْ	ويكرهُ الله ما تأتونَ والكرمُ

ما أبعدَ العيبَ والنقصانَ عن أنا الثريا وذان الشيبُ والهرمُ

وفي الوقت الذي يركّز فيه أُغوست ستريندبرغ على عامة الناس، فإن الكاتب البريطاني توماس كارليل Thomas Carlyle (1795 ـ 1881) احتفى في كتابه (الأبطال) بأولئك الذين مثلوا البطولة خير تمثيل في تاريخ العالم، على جميع الأصعدة الحياتية، وكذلك احتفى الكاتب الأمريكي رالف والدو إميرسون Ralph Waldo Emerson (1803 ـ 1882) في كتابه (ممثلو الإنسانية) بالأبطال الذين أنجبتهم البشرية في أزمنة وأمكنة متنوِّعة. وعلى الرغم من اضطرابات الكاتب السويدي السيكولوجية، وتنقله بين تيارات ماورائية أخلاقية متنوعة، فإنه أبقى على اعتقاده بالعقلانية الأخلاقية، والمعرفة الحدسية التي تنطوي عليها الأحلام الرومانتيكية والسريالية، وما من اضطرابات مماثلة مأثورة عن الفيلسوف اليوناني العقلاني الأخلاقي سقراط، ومع هذا فإن الإرادة لدى كليهما أخلاقية قبلياً، والعقلانية غير قادرة على الانفصال عنها، وما من سبيل أمامها غير التعبير عن مكنوناتها التي تنطوي عليها، والدفاع عنها، والإشادة بها. وبالمقابل امتلك أبو العلاء المعري تكويناً إرادياً أخلاقياً، وإرادياً أرستقراطياً، وعقلانية مستقلة، في حين امتلك فريدريك نيتشة تكويناً إرادياً أرستقراطياً، وعقلانية ناطقة بلسانه، وإنه لمن اللافت تماماً أن المفكِّر السفسطائي القديم بروديكوس Prodicus (465 ـ 395 ق. م.) انطوى على الأخلاقية المفصولة تماماً عن العقلانية التي امتاز بها، وهو الذي كتب (اختيار هرقل) الذي اختار طريق الفضيلة الوعر، وتجنَّب طريق المتعة الهيِّن الشأن، وتبنَّى المذهب الطبيعي العقلاني، في الوقت الذي لم يفصل فيه أُغوست ستريندبرغ بين هذا المذهب الطبيعي وبين الأخلاقية، وأكثر من هذا فإن كتّاباً مفكرين كاللبناني جبران خليل جبران، والفرنسي جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau (1712 ـ 1778) اندفعا إلى أقصى مدى في المذهب الطبيعي، عندما امتدحا حياة الفطرة الأولى، التي عدّاها خيِّرة تماماً، وهو الاندفاع الذي يعني أننا أمام بدائية افتراضية طوباوية فطرية، وعلى افتراض أن هذه النزعة وجدانية حالمة، فإن بروديكوس المفكر السفسطائي القديم، يكون ممن أحرزوا تقدماً هاماً عندما أشاروا إلى أن البدائية بالمعنى المذكور، تنطوي على اعتقادات أسطورية خيالية في كل الأحوال، والواقع أننا أمام إنجازات فكرية هامة ينطوي عليها الفكر السفسطائي، الذي ما يزال حضوره قائماً في العالم، على الرغم من الحملات التي شنها ضده سقراط وأفلاطون وأرسطو

Aristotle (384 ـ 322 ق. م.). ومما تجدر الإشارة إليه بشأن الرمز العُلوي الذي تمثله الأقحوانة الهائلة الحجم، أن جميع النماذج البشرية في (مسرحية حلم) تراها عياناً، وفي متن المسرحية تبدو النماذج المذكورة قادرة على رصد الألوهية التي تمثلها ابنة الإله اندرا، وعلى رؤيتها والتحاور معها، وأمام هذه الحال نكون أمام اختبار صوفي مُتقدِّم جداً، استطاع الانطواء عليه كل من ظهر في المسرحية، واللافت أن هذا كله يحدث تلقائياً، ومن دون عناء عظيم، فالفيلسوف الروماني الرواقي لوشيوس أنايوس سينيكا Lucius Annaeus Seneca (4 ق. م. ـ 65) يؤكد أن اختبار الذات الإلهية، على افتراض أنه واقع في حدود الإمكان، يترافق مع غبطة ووجد تفيض الروح أثناءهما، والشاعر عمر أبو ريشة (1910 ـ 1990) في قصيدته (مع المعري) يؤكد أن هدفه، وهدف أي كائنٍ بشري آخر، رؤية الذات الإلهية أخيراً، غير أن هذا لا يحدث من جراء الحاجة إلى مُجاهدات ومُكابدات طويلة الأمد:

أتريدُ الوجودَ مُنهتكَ السترِ ... يُرينا أسراره عُريانا
لو بلغنا ما نشتهي لرأينا الله ... في نشوة الشعور عِيانا
تلك أقدامنا تَعَثَّرُ بالأعشابِ ... حيناً وبالحصى أحيانا
وخفيُّ الوجود ما انفكَّ لا ... ينبض قلباً ولا يرفُّ لسانا

وفي الوقت الذي اعتاد فيه الأخلاقيون أن يربطوا الرذيلة بالمعاناة، فإن أُغوست ستريندبرغ لم يأت بأي جديد أو رأي مُستحدث في هذا الشأن، وهكذا فإن المعاناة البشرية بدت ظاهرة تنتمي إلى ما هو غريب وعبثي، وغير عقلاني أو مفهوم، ولقد أحسن أبو العلاء المعري، والفيلسوف الألماني آرتور شوبنهاور Arthur Schopenhauer (1788 ـ 1860) عندما ربطا المعاناة بالأفعال الإرادية، بصرف النظر عن قضية الرذيلة والفضيلة، في الوقت الذي أعلن فيه فريدريك نيتشة أن الحياة بطبيعتها تنطوي على المعاناة، وأن الكائن الإرادي المتفوِّق قادر على اقتبالها واحتوائها. والمسرحية تبدأ بهبوط ابنة الإله الهندوكي إندرا Indra إلى الأرض، كي تتعرَّف إلى طبيعة الحياة البشرية، فلا ترى فيها غير المعاناة والعيوب المتنوِّعة، ومما تردِّده أن البشر بؤساء، وهم أحوج ما يكونون إلى الرثاء والشفقة، التي تترافق مع الاستهزاء بهم، لأنهم غير قادرين على تجاوز بؤسهم وشقائهم، والهام هنا أن الإله إندرا غير مفصول أبداً عن اعتقادات البشر، والمثل الماورائية الأفلاطونية غير

مفصولة عن الكهف الأفلاطوني، وثمة محاولة رمزية أسطورية غير عقلانية أو فكرية فلسفية، لتفسير الانحدار القائم في دنيا الكائنات البشرية، فالإله براهما Brahma يمتزج بالعنصر الأرضي، وتختلط المعاناة الإنسانية والأخلاقيات بالماورائيات اختلاطاً تاماً، وغير قابل للانفصام، وبراهما هو الخالق في علم الأساطير الهندية، وهو يشكل ثالوثاً مع فيشنو الحافظ، وشيفا المدمِّر، ومما هو لافت حقاً في قصيدة (أغنية إلى الرياح الغربية) للشاعر الإنكليزي الأفلاطوني بيرسي شيلي Percy Shelley (1792 ـ 1822) أنه يصفها بالخالقة والحافظة والمدمِّرة:

يا رياح الغرب العاصفة، يا نَفَساً ينبعث من كيان الخريف،
أنت يا من تُساق أمام وجودك الخفي الأوراق الميتة،
كاشباح تولّي هاربة من ساحرٍ
صفراء وسوداء وشاحبة وحمراء محمومة،
جموع روَّعها الوباء! أنتِ
يا من تحملين البذور المجنَّحة في عربتك،
إلى مثواها المظلم الشاتي، فلا تزال باقية فيها باردة ذليلة،
كانها جسم قد ثوى في رمسه،
حتى تجيء أختك اللازوردية ريح الربيع،
وتنفخ في بوقها فوق الأرض الحالمة،
فتدفع البراعم الحلوة أسرابا تغتذي في الهواء،
وتملأ السهل والتل بالعبير والألوان الحيَّة.
أيتها الروح الهائجة الهائمة في كل مكان،
أيتها المُخرِّبة الحافظة اسمعي اسمعي!

ونحن أمام امتزاج الإلهي بالأسطوري لدى هذا الشاعر، وعندما انتقد الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة المثل الأفلاطونية، فإنه أشار إلى الصلة الوثيقة التي تربطها بما هو أسطوري. والإله إندرا هو الإله الفيدي Vedas الأكثر احتفاء به؛ أي إله الأجواء والعواصف والمطر والحرب أيضاً، وفي الديانة الهندوكية Hinduism احتلت الآلهة براهما وشيفا وفيشنو أهمية أكثر منه، وفي حروبه ضد أعدائه، يستخدم الصاعقة والرمح والسهام والصنَّارة، واللافت أنه أفرط في الاستمتاع بأسباب الترف،

واندفع وراء شهواته الحسية، واستهلك بإفراط المشروب الإلهي المُسكر «سوما» وعندما حكم جزءاً من الفردوس الفيدي، أرسل الحوريات السماوية من أجل إغراء الرجال الزاهدين، وإسقاطهم أخلاقياً، وهذه الحقائق حول الإله إندرا تجعل منه إشكالية على قدر من الأهمية، فهو على صلة وثيقة بما هو عُلوي، وما هو دنيوي حسي أيضاً، وأكثر من هذا فإنه يحاول إغراء الزاهدين، والعودة بهم إلى ما هو دنيوي وحسي، وثمة إشارة في فلسفة أفلاطون إلى أن «الكهف» الذي يضم أولئك العالقين في شبكة المعرفة الحسية، على صلة وثيقة بالمُثل العُلوية، وأن الاكتفاء بهذه المُثل العلوية، وإغفال الكهف ومكنوناته، شأن غير قائم في هذه الفلسفة، ومما يدعو إلى التأمل والحيرة بأقصى احتداد متوقع، إهمال جبران خليل جبران لما هو دنيوي وحسي، واعتقاده بأن الروحي هو اليقيني، وسعيه إن هو استطاع إلى تحقيق أهدافه، إلغاء المعرفة الحسية تماماً، والاكتفاء بما هو روحي، ووفق هذا الاعتبار نكون أمام أفظع أنواع التنكر للواقع الأرضي، وأعظم رغبة تهدف إلى اكتفاء الروحي بذاته فقط، وأمام هذه الاعتبارات يبدو الإله إندرا، والآلهة الهندوكية الأسطورية، وأغوست ستريندبرغ في نهاية المطاف، أكثر واقعية من جبران خليل جبران، وفي كل الأحوال يبدو التفسير الصادر عن تكوين سيكولوجي أخلاقي، يتكل على طاقة الخيال اختزالياً، على خلاف التنظير الفكري الفلسفي الواقعي لدى نماذج كأبي العلاء المعري، ويبدو أن كتاباً مفكرين كالفرنسي جان جاك روسو أبقوا على النظرة الاختزالية، عندما أعلنوا أن الإنسان في حالة الفطرة، يكون خيِّراً، غير أن الحياة الاجتماعية وتعقيداتها، تجعله غير أخلاقي وفاسداً، وأمام هذه الحال كتب (العقد الاجتماعي) كي يُمكِّن البشر من العيش وفق مبادئ أقرب ما تكون، إلى حالة الفطرة الأولى، بالنظر إلى أن العودة إلى الحياة الأوليَّة الخيِّرة، غير واقعة في حدود الإمكان، وهو وإن أنكر الوحي فقد اعتقد بالربوبية Deism؛ أي إنه أبقى على ما هو ماورائي. وكمثله كتب جبران خليل جبران قصيدة (المواكب) التي يدعو فيها إلى حياة الغاب البدائية، وأخيراً تقدم تقدماً واقعياً وغير تغييري، عندما كتب (النبي). وهذان الكاتبان المفكِّران قادران على استعمال ملكة التفكير، غير أن السيكولوجية التي اتصفا بها، أجبرت عقليهما على البقاء في حيز تلك السيكولوجية، وعدّها خير معبِّر عن الطبيعة البشرية، والدفاع عن مكنوناتها في إبداعاتهما، ويبدو أن أُغوست ستريندبرغ في سياق تعبيري، قدَّم إبداعاً شبيهاً في جوهره، من دون أن يتجاوز

السيكولوجية الذاتية التي بدت له موضوعية أيضاً. ومرة أخرى يبرز التحدي الفكري الكبير الذي أثاره رواد الحركة السفسطائية القديمة، فالفيلسوف جورجياس Georgias (483 ـ 375 ق. م.) يعتقد أنه ما من شيء موجود، وعلى افتراض أنه موجود فإن إدراكه غير واقع في حدود الإمكان، وعلى افتراض أنه موجود وقابل للإدراك، فإنه غير قابل للإيصال إلى الآخر. وفي (مسرحية حلم) تبدو ابنة الإله إندرا موجودة، بالإضافة إلى كل ما هو إلهي، والأقحوانة الهائلة الحجم موجودة أيضاً؛ وأكثر من هذا، فإن النماذج البشرية كلها قادرة على إدراك هذه الخبرة، وإيصالها إلى الآخر، وهذا كله يعني أن شكيَّة Skepticism أمثال جورجياس التامة، انقلبت إلى يقينية تامة لدى أمثال الكاتب السويدي. واللافت أن الشاعر الانكليزي الرومانتيكي التحرري الوثني جون كيتس John Keats (1795 ـ 1821) الذي اتكل على طاقة الخيال، ونفر من العقل الدؤوب، استبدل الأساطير اليونانية بالديانة التي انتمى إليها، وانتهى عبر الاحتفاء بالجماليَّات، وإقرار الإيثارية والشفقة والحنو، إلى ما انتهى إليه دانتي أليغييري، وأُغوست ستريندبرغ، وأيضاً يبدو أن قدماء كالشاعر اليوناني هيزيود Hesiod (Lived 8th Century BC) ومحدثين كاللبناني جبران خليل جبران والبرازيلي باولو كويلهو Paulo Coelho (Born 1947) اعترفوا بالماورائي والأسطوري والخرافي والعلمي في الوقت ذاته، وأشاروا إلى أن الماورائي ينطوي على الحقيقة من دون غيره. وتبقى النماذج الموجودة في الحيِّز السيكولوجي الأخلاقي، كأُغوست ستريندبرغ، وجبران خليل جبران، مالكة أفقاً أكثر اتساعاً، لأنها تهتم بالتراث الديني الأممي، وهو ما يجعلها مقروءة لدى أتباع الديانات كلها، وعالمية الانتشار، على خلاف من يعبِّرون عن وجهة نظر الديانة التي ينتمون إليها. والواقع الأرضي في مسرحية أُغوست ستريندبرغ يستدعي السماوي ويستحضره، وفي قصيدة (ألاستور أو روح العزلة) للشاعر الانكليزي الأفلاطوني بيرسي شيلي، يحدث ما هو شبيه بالحال التي يصفها أُغوست ستريندبرغ، فالعنصر الأفلاطوني الماورائي في كيان الشاعر، يهبط إلى العالم الدنيوي، ويرى المعاناة والقبح ويتسامى، إلى أن يعود إلى منبعه الإلهي الذي انبعث منه، من دون أن يخلو هذا التسامي من عراقيل ذاتية، كتلك التي اعترضت دانتي أليغييري في (الكوميدية الإلهيَّة) وجون بنيان John Bunyan (1628 ـ 1688) في (رحلة الحاج)، وإنه لمن الغريب أن يعدّ أحدهم بيرسي شيلي غير مؤمن نتيجة لما ورد في إحدى كتيِّباته؛ فإيمانه بالمثل

الأفلاطونية إيمان وليس شيئاً آخر، وإيمان أحدهم بالإله إندرا وابنته إيمان وليس شيئاً آخر، ولقد أفلح الشاعر المهجري البسيط إلياس فرحات (1893 ـ 1976) عندما دعا في إحدى قصائده إلى التسامح والتكافل الإنساني بصرف النظر عن موضوع الإيمان:

يا جارُ جارَ عليَّ الظالمون كما ... جاروا عليك فلم نرحلْ ولم نثرِ

نخشى الغريبَ ونخشى بعضنا ... حلَّ البلاءُ شكونا الضيمَ للقمرِ

فيما التقاطعُ والأوطانُ تجمعنا ... قمْ نغسلِ القلبَ مما فيه من

ما دمت مُحترماً حقي فانت أخي ... آمنتَ بالله أم آمنتَ بالحجرِ

والواقع أنه ما من مسوّغ للتناحر بين أُغوست ستريندبرغ الذي يعتقد رمزياً بالإله إندرا، والفيلسوف الألماني آرتور شوبنهاور الذي يعتقد بالإرادة الكونية اللاعقلانية العمياء، والشاعر الإنكليزي جون كيتس الذي احتفى بالأساطير اليونانية، والكاتب السويسري هنري فريدريك أميل Henri Frederic Amiel (1821 ـ 1881) الذي انشغل انشغالاً عظيماً بالمثال الأعلى، والشاعر اللبناني إلياس فرحات الذي تعاطف مع جميع أنواع الإيمان، ما داموا جميعهم قد أقروا مبدأ الشفقة والحنو بين الكائنات البشرية. ومما تعلنه ابنة إندرا لدى هبوطها من السماوات العُلى إلى الأرض، أنها قادمة كي تحرّر الضابط المسجون في قصر يتنامى علوُّه باستمرار، ونحن أمام هذا الاعتبار حيال «رؤيا» يراها الضابط، الذي يتذمّر لكونه مضطراً كي يحرس الجياد، وينظف الاسطبلات، ويجرف القمامة على الدوام، وهو ما يعني أن لدى ابنة الإله إندرا، خبرة ذاتية قبل أي شيء آخر، وإلى جانب هذا يعاني الضابط من ظلم الناس، على الرغم من مكانته التي تفترض امتلاكه من القوة قدراً لا يمتلكه الآخرون. وفي سياق أخلاقي عدّ الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى (530 ـ 627) الإنسان يميل بالفطرة، إلى ظلم أخيه الإنسان:

ومن لم يُصانعْ في أمورٍ كثيرةٍ ... يُضرَّس بانيابٍ ويُوطأ بمنسمِ

ومن لم يذدْ عن حوضه بسلاحِهِ ... يُهدَّمْ ومن لا يظلم الناسَ يُظلمِ

وهو شأن أرّق الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي الأفلاطوني بيرسي شيلي، إلى درجة كبيرة، ويبدو أن الوقائع القائمة دفعت الشاعر والمفكر الإيطالي جياكومو

ليوباردي إلى أن يعدّ العدالة وهماً، كغيرها من الأماني البشرية الطيِّبة أو الأخلاقية، ومما يقال إن اتصافه بالميزات الأخلاقية الرفيعة شأن حقيقي وغير زائف، وهو ما يفرض أن يكون في نظر ذاته، حلماً أو وهماً واقعياً، وهذا الإنجاز الذاتي يقابل الحلم الأخلاقي الطيِّب في (مسرحية حلم)؛ أي إنه يقابل رمز الأقحوانة الهائلة الحجم، ومثلما أعلن أن العطف الإنساني يلطف المعاناة البشرية على الأرض، فإن ابنة إندرا تعزِّي الضابط، وتخبره أن الحياة شاقة، ولكنَّ الحب يخفِّف الشقاء الإنساني فيها. وفي قصيدة «السيدة الجميلة القاسية» للشاعر الرومانتيكي الانكليزي جون كيتس، يحلم الفارس القوي بلقائها، ويلقاها بالفعل، غير أن هذا الحلم يتلاشى، ويعتريه الشحوب والأسى لما حلَّ به من هوان، وفي قصيدته (أنشودة عن الشعراء) يتجاوز هذه النوعية من الأحلام في اتجاه أحلام تتعلق بما هو غيبي وغير منظور:

يا شعراء العاطفة المشبوبة والمرح،
لقد تركتم أرواحكم على الأرض!
ألكم أرواح في السماء أيضاً
تعيش حياة ثانية في بقاع جديدة؟
نعم وإن أرواحكم تلك التي في السماء
لتتصل بأفلاك الشمس والقمر،
بضجة الينابيع العجيبة،
وأحاديث الأصوات الراعدة،
بهمس أشجار السماء،
وتهامس بعضها مع بعض وهي جالسة
في راحة رخية على مروج الفردوس،
حيث لا ترعى سوى ظباء ديانا،
تحت خيام زهور الأجراس الزرقاء الكبيرة،
حيث تتضوع الأقاحي بعبير الورد،
ويتضوع الورد نفسه بعطر لا تعرفه الأرض،
حيث لا يصدح البلبل الذي استغرقته النشوة
بأغنية خاوية،

وإنما يصدح بالحقيقة القدسية
المنغّمة ألحاناً فلسفية منسابة،
وبحكايات وتواريخ ذهبية
عن السماء وأسرارها.

واللافت أن الضابط ينتظر أمام باب مغلق فتاته الوهمية فيكتوريا، وثمة إشارة إلى أن الباب يُخفي وراءه سراً عظيماً، ولعله سر الكون والحياة البشرية، ووفق المعطيات السابقة يبدو أنه ينتظر شيئاً ينتمي إلى المعرفة الحسية، وليس إلى المعرفة العقلية الحدسية، وهو ما يجعله شيئاً باطلاً. وبالإضافة إلى هذا كله، يشعر الضابط بأن الحياة لم تنصفه أبداً، وبأن الجور الذي لحق به في طفولته الباكرة، غيَّر مجرى حياته تماماً، وهذا كله يقرِّبه من نموذجي أوريبل والخالة جينوفيفا في مسرحية (المنزل ذو الشرفات السبع) للكاتب الأسباني أليخاندرو كاسونا، وفي رؤيا تعرض له، يتكلم مع والده ووالدته التي طالبته أن يكفّ عن عدّ نفسه مظلوماً، بطريقة مماثلة تقريباً، لما حدث للشاب أوريبل الذي اعتاد أن يتكلم مع والدته وأقاربه عبر الرؤى، وينتظر أيضاً الضابط فتاته الوهمية، مثلما اعتادت الخالة جينوفيفا أن تنتظر خطيبها الذي سافر إلى أمريكا، وانقطعت أخباره؛ أي إنها تنتظر حبيباً وهمياً، والبادي للعيان أن أوريبل وجينوفيفا قد تغير مجرى حياتهما أيضاً بتأثير القهر والظلم، والهام هنا أنهما كنموذج الضابط، استطاعا اختبار المعرفة العقلية الحدسية أخيراً. والقارئ يكتشف بسهولة أن الحياة لم تُنصف أدباء كباراً كأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، وجياكومو ليوباردي، وفريدريك نيتشة؛ ومع هذا كله، فإن أياً منهم لم ينزلق في اتجاه الأحلام اللاواقعية، ومما هو على درجة من الخطورة أن يندفع المظلومون في اتجاه إراقة الدماء بإسراف، والثورة الفرنسية French Revolution دليل على وجود هذه الإمكانية، والواقع أننا أمام تكوين سيكولوجي أخلاقي مظلوم تماماً، وفي الوقت الذي يشعر فيه الشنفرى (توفي 510) بأن قومه ظلموه، وهو على صواب فيما يذهب إليه، ويقرر الانتقام، وقتل مائة من أفراد القبيلة، فإن شاعراً كأبي الطيب المتنبي ممن امتلكوا تكويناً إرادياً قوياً، يرد على الظلم، ويظلم من ظلمه، لينتهي الأمر عند هذا الحد، ولا يتجاوزه في اتجاه الأحلام، وكأبي الطيب المتنبي، فإن الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد (543 ـ 569) يتوعد بالانتقام فمن ظلموا أخته من، دون أن يكون حافزه المشاعر الذاتية الحافلة بالقهر الأليم:

مـا تنظـرون بحـق وردة فـيكُمُ	صَـغُرَ البنـونَ ورهـطُ وردةَ غُيَّـبُ
قد يبعثُ الأمـرَ العظيمَ صغيرُهُ	حتـى تظلَّ لـه الـدماءُ تـصبَّبُ
والظلـم فـرَّق بـين حيَّـي وائـلٍ	بكـرٌ تُـساقيها المنايـا تغلِـبُ

وإن الحوار بين الإله إندرا وابنته في بداية المسرحية ذاتي، وقائم في باطن كل النماذج البشرية التي تعرض لها المسرحية، وعلى الرغم من أن أُغوست ستريندبرغ عانى من شكوك بشأن الألوهية، فإنه بقي في حيز الإيمان، وثمة إشارة سلبية في (مسرحية حلم) إلى الجسد وحوافزه، وإلى من يحاول إقامة برج بابل تكنولوجي جديد، يحتل موقع الإله في قلوب البشر، وإخفاقه في مسعاه، وأُغوست ستريندبرغ ذاته اختبر هذه التجربة، عندما عدّ نفسه في وقت من الأوقات، نداً للإله، وأخذ يفكر في كيفية الحصول على الذهب. وفي مسرحية (الشلال) للكاتب الهندي رابندرانات طاغور Rabindranath Tagore (1861 ـ 1941) يبدو أن السد الهائل الذي بناه المهندس الملكي بيبهوتي، واكتفاءه بالعلم والتكنولوجية، وتنكّره للإله «بهيرافا» وغيره من الآلهة الهندوكية، يطابق الفكرة الحديثة عن برج بابل، بالاتكال على المعرفة العلمية التكنولوجية، والإله بهيرافا ينطوي كالإله إندرا، على الشهواني الحسي، وعلى العقلاني الحدسي، وعلى الرغم من انتقاد الشهواني الحسي من منظور أخلاقي، فإنه مكوّن من مكوّنات الحياة الأساسية، في اعتقادات ونظريات تتطلع إلى العقلي الحدسي وتنطوي عليه. ويبدو أن الكاتب الإنكليزي وليم شكسبير William Shakespeare (1564 ـ 1616) الذي كتب مسرحية (ماكبث) وأورد في المقدمة، حواراً بين الساحرات يظهر أنه موضوعي، وهو في الحقيقة ذاتي، ومما يختبره القائدان ماكبث وبانكو، قد لفت الأنظار إلى إمكانية وجود الشر الكلي في الحياة، في مقابل من يمثل الخير الكلي، وأعطى انطباعاً بأنه أكثر موضوعية من كتاب كأُغوست ستريندبرغ. وعندما تصل ابنة إندرا إلى الأرض، تصفها بأنها ثقيلة وكثيفة، والغريب هنا أن يصف فريدريك نيتشة الأرض بالكثافة، لأن سكانها اعتقدوا بالمثال الزهدي، وأن يصفها ستردنبيرج وصفاً مماثلاً، في سياق يدافع عن المثال الزهدي، على أن ابنة إندرا ترى المظاهر الجمالية الطبيعية، وتؤكد أنها تبعث الارتياح في النفس، وهو ما ردَّده في أشعاره الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي جون كيتس الذي احتفى بالجمال الطبيعي، وغيره من أنواع الجمال، وأعطاه بُعداً متعالياً، وأقر بأنه

قادر على تقديم العزاء للإنسان في حياته على الأرض، في الوقت الذي قدَّمت فيه المنظومات الأخلاقية الماورائية العزاء للكائن البشري من خلال إرشاداتها الأخلاقية، وتأكيداتها الاعتقادية الماورائية، ومع ذلك فإن جون كيتس التحرري الوثني، يبقى كائناً زهدياً. والواقع أن الدارسين أحصوا عدداً من الاضطرابات السيكولوجية التي عانى منها الكاتب السويدي، ويبدو أن هذه الاضطرابات كافية كي تُعرقل إمكانية تجاوزه لما استطاع جون كيتس أن يفعله في أثناء حياته، وعلى افتراض أن هذا الشاعر الرومانتيكي الذي ينطوي على ما هو شهواني حسي أو إبيقوري Epicurean، وعلى ما هو أفلاطوني متعال، وغير واقع في «الكهف» الذي يحيا فيه الإبيقوريون، تزوَّج فاني براون التي أحبها حباً جارفاً، فإن إمكانية أن يتعذَّب وإياها في إطار الزواج قائمة، وأُغوست ستريندبرغ تعثر في زواجه ثلاث مرات وأخفق، وعدّ الزواج النعيم والجحيم في الوقت ذاته، وفي مسرحيته ثمة إشارات إلى الزواج والحب والمتعة، وما تخلفه من أسى وألم، فالضابط الذي يلتقي والدته المريضة، ووالده والخادمة في البيت في أثناء الحلم، يستمع إلى حوارهما، وما فيه من تأكيدات على أن كلا منهما عذَّب الآخر، لأنه لم يستطع القيام بما هو أنبل، وأنهما على الرغم من أجواء الكره أحيانا، فإنهما يبقيان على حبِّهما، ويرفضان الكره، وثمة إشارة سلبية من الوالد إلى الخادمة، تؤذي شعورها، والوالدة تحذِّره من إيذاء مشاعر الآخرين، وتذكِّره بأنها كانت خادمة في يوم من الأيام، والوالد يتنبَّه إلى أن إيذاء شعور فرد يتوازى مع الإحسان إلى فرد آخر، وأن الهدف الأولي ليس إيذاء الشعور، وهو ما يوحي بأنهما غير قادرين على التحكم بالأحوال التي تفرض وضعاً إنسانياً معيَّناً. وفي حياته اختبر أُغوست ستريندبرغ معنى الأرستقراطية، وطبقة الخدم، في بلاده، وهو ذاته ولد من زواج والده الأرستقراطي، من خادمته، وأطلق على إحدى سيره الذاتية عنوان (ابن الخادمة) وعلى أخرى (الجحيم)، وهي فترة أمضاها في باريس، وتوقف في أثنائها عن الكتابة الإبداعية، نتيجة انهيار عقلي أصابه، وفيما بعد ابتدأ بكتابة تعبيرية الطابع، وطبيعية أيضاً في بعض الأحيان، من مثل ما فعل في مسرحية (رقصة الموت) التي يركِّز فيها على العداوة بين الزوجين، مع إمكانية وجود مشاعر طيِّبة في تضاعيفها. ومن الناحية الإيمانية تنقل بين اعتقادات دينية شرقية متنوعة، على أنه تأثر بسلفه العالم المتصوِّف عمانوئيل سويدنبورغ Immanuel Swedenborg (1688 ـ 1772) الذي أثر في الكيفية التي أخرج بها إبداعاته التعبيرية، وهناك من

يتبنى تيارات إنسانية غير صوفية في جوهرها بالمعنى التقليدي، وإن كانت صوفية من حيث اهتمام أتباعها بالارتقاء الجواني المطرد، كالنموذج الواقعي الاشتراكي الذي يرى تقليدياً أن عمانوئيل سويدنبورغ تراجع في اتجاه الصوفية، وعلى الرغم من أن فلسفة الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط Immanuel Kant (1724 ـ 1804) الأخلاقية تلتقي تماماً مع الأخلاقية الزهدية، فإنه انتقد مذهب عمانوئيل سويدنبورغ الصوفي، ووفق هذا المعيار فإن طبيعيَّة أُغوست ستريندبرغ تراجعت في اتجاه التعبيرية التي تبنَّاها، وأمام الإشكاليات الحياتية المتنوعة أعلن أن المرء الذي يفتح باب الحياة ويدخلها باندفاع، سوف يكون على أهبة الانحدار في اتجاه اليأس، والشعور بالانخداع، والأداء العدمي، وأنه من الأفضل أن ندع الحياة وأحداثها تمر أمامنا كموكب زاهٍ من دون أن نقيِّمها، وعندها سيكون واقعاً في نطاق الإمكان التصالح معها، وفي هذا السياق يبدو الكاتب الألماني الواقعي الاشتراكي بيرتولت بريخت Bertolt Brecht (1898 ـ 1956) ممن تبنوا النزعة التعبيرية في بداية حياتهم الإبداعية، وأن أداءه اتصف بالعدمية Nihilism من الناحية الأخلاقية، فالقيم التقليدية لا أساس لها، والوجود لا غناء فيه، وأخيراً تبنّى الفكر الواقعي الاشتراكي. وعندما يحاول الضابط فتح الباب الذي تتوارى وراءه كما يتوهَّم، حبيبته فيكتوريا، أو لغز الكون على ما تقرِّره بعض النماذج في المسرحية، فإن الشرطي يمنعه، فيتدخَّل المحامي بناء على طلب القاضي، ويكتشف القارئ حجم معاناة المحامي، نتيجة اهتمامه بقضايا الناس، وشكاواهم التي لا تنقطع، وتردِّي أحوالهم الناجم عن رذائلهم، وجرائمهم المتأصِّلة فيهم، وفي عمله يساعده رجل أعور، وآخر فقد ذراعه، ويشعر بأن الانتكاسات الإنسانية تغلغلت في أعماقه، ولوَّنت بالأسود بياضه الفطري، وهذه الإشارة تكشف مرة أخرى، نقاط الالتقاء بين أُغوست ستريندبرغ وجبران خليل جبران، وجان جاك روسو، والشاعر الإنكليزي الصوفي وما قبل الرومانتيكي وليم بليك William Blake (1757 ـ 1827)، والمحامي يكتشف أيضاً ابنة إندرا ويحاورها، وأخيراً يطلب الزواج منها، والواضح أن هذا النموذج الدنيوي الذي اختبر رذائل الآخرين، برانياً وجوانياً، أقدر من غيره على التطهر والزواج، ممن تنطوي على براءة علوية. وعلى كل حال يحدث الزواج بين المحامي وابنة إندرا، وهما يشعران بالسعادة، وسرعان ما تبدأ الخلافات بينهما، والمشاكل الناجمة عن تباين اهتماماتهما، وعن الفقر الذي يؤدي بهما إلى الاكتفاء بتناول الملفوف، وهما ينجبان

طفلاً، ويقرِّران أنه سيبعث السعادة في نفسيهما، على أن مشاكلهما تتواصل، ليقررا بأنهما يعذِّبان بعضهما بعضاً، من دون أن يكونا هادفين إلى القيام بهذا الفعل، وأخيراً تتخلى عنه ابنة إندرا، وتلتحق بالشاعر الذي يبدو أقرب إلى العنصر الإلهي، من كل النماذج البشرية المذكورة. والحلم يتنقل من مشهد إلى مشهد بصورة مفاجئة، وهو ما يحدث في الأحلام، وثمة أشياء تتكرَّر في أحلام البشر، وتدل على أشياء معيَّنة أو معروفة، على أنه فيما يتعلق بالحب والزواج، يبدو أيضاً «هو وهي» فرحين في قاربهما، وكأنهما بتأثير الحب والفرح والمتعة والجمال يعيشان في الجنة، وسرعان ما تزول أفراحهما، ويختبران المعاناة والشقاء. وفي إحدى المناسبات اجتمع الشاعر الإنكليزي بيرسي شيلي بالسيدة جين وليامز وزوجها، واستمع إلى عزفها وغنائها، وتجوَّل معهما في القارب، فأعلن أنه اختبر سعادة عظمى، على ما أورده في قصيدته (كانت النجوم تتلألأ برَّاقة في السماء)، على أنه في سياق حياتي عام، أعلن أن حياته امتلأت بالهم والغم، وأن روحه تحلم بالعودة إلى أصلها السماوي، والزوال من هذا العالم:

كانت النجوم تتلألأ في السماء،
وكان القمر المنير يُشرق وسطها يا جين العزيزة،
وبدأت الأنغام تنساب من الغيتار،
ولكن غناءك زادها جمالاً،
فقد أضفى عليها من رقته وعذوبته الكثير
تماماً كما ينشر نور القمر الهادئ الجميل البهاء في السماء،
وهو يسطع فيها وسط ضوء النجوم الشاحب،
ولكن القمر سيختفي بعد قليل وستبقى النجوم،
إلا أن صوتك وأنت تغنين سيظل مصدر بهجة وسرور.
وحتى لو طغى رنين صوت الغيتار،
فإن غناءك العذب سيحمل إلينا أنغام عالم غير عالمنا،
عالم تشكل فيه الموسيقى والمشاعر وضوء القمر وحدة متكاملة.

ومما يقرِّره أُغوست ستريندبرغ أن الأسى يتبع أية متعة، وأن المتعة تخلف من الأسى والألم ثلاثة أضعافها، وفي قصيدته (أغنية إلى الكآبة) يتغنى الشاعر جون

كيتس بالمتعة والألم، ويتقدم في اتجاه الفرح والترح، ويعدّهما مترابطين، وهو ما يقرّره الشاعر محمد سليمان الأحمد (1903 ـ 1981) الذي غلب عليه لقب «بدوي الجبل» في مطلع قصيدته (البلبل الغريب) بكيفية خاصة به، على أنه اتسم بالتفاؤلية، في مقابل التشاؤمية التي أعلنها أخيراً جون كيتس، وأكثر من هذا فإن الحزن أو الترح الذي أشار إليه الشاعر العربي السوري يدفع في اتجاه تمكين الأخلاقية والصوفية، وهو على صلة وثيقة بالحب المتسامي وبهما، وفي هذا دليل قوي على أنه تجاوز ثنائية المتعة والألم بالمعنى المذكور:

هبيني حزناً لم يمرَّ بمهجةٍ   فما كنتُ أرضى منك حزناً مُجرَّبا

وصُوغيه لي وحدي فريداً   على سرِّه المكنون أن يتسرَّبا

فما الحزنُ إلا كالجمال أحبُّهُ   وأترفُهُ ما كان أنأى وأصعبا

وعلى الرغم من المعاناة التي ألمّت بالشاعر جون كيتس في حياته القصيرة، فإن قصيدته توحي بأنه أدرك مرحلة أفضل مما أدركه أغوست ستريندبرغ، ومن الناحية الواقعية يبدو اعتقاده واقعياً في كثير من الأحيان. وعندما يطلب المحامي إلى ابنة إندرا في ميقات تال، العودة إلى الحياة الزوجية، فإنها ترفض العودة إلى المعاناة والألم، وتفضّل التحليق في الأجواء العلوية مع الشاعر، وهو يذكّرها بأن الاعتناء بطفلهما واجب ينبغي أن تقوم به، إلا أنها ترفض العودة، وتقرر أن واجبها تجاه ذاتها، وتجاه ما هو عام أعظم شأناً. وما من افتراق بين نوعية الشاعر النبوية المذكورة، والنوعية الجوانية التي انطوى عليها الفيلسوف اليوناني أفلاطون، الذي مثل في تاريخ الفكر الإنساني، نموذج الشاعر النبي خير تمثيل، كما أدرك الدارسون من دون عناء، أن إبداعات الشاعر بيرسي شيلي نبوية الطابع. ومن المعلوم أن زعيم الديانة البوذية غوتاما بوذا Gautama Buddha (563 ـــ 483 ق. م.) انطلق وراء الحياة التقشفية الزاهدة، وأدرك النيرفانا Nirvana أو الانطفاء التام أو النعيم المقيم، وتخلى عن ابنه راهولا المولود حديثاً، وعدّه عقبة تقف في طريقه، مثلما عدّت ابنة إندرا ابنها عقبة تقف في طريق عودتها إلى جوهرها السماوي، ومرة أخرى يبدو اتفاق هذه الاعتقادات مع ما أورده الشاعر الإنكليزي بيرسي شيلي في بعض من أشعاره، وتحديداً في قصيدته (أدونيس) التي رثى بها الشاعر جون كيتس، وأعلن فيها أن النفس البشرية تعود إلى مصدرها السماوي العلوي، على أن المحامي يقرر

أن السعادة والمتعة تتأتيان عن القيام بالواجب الأخلاقي، وهو أمر صائب في سياقات أخرى، ويبدو أن الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط قد عدّ الواجب الأخلاقي شأناً قطعياً ينبغي القيام به، وإنه لمن الغرائب أن يرى الفيلسوف الألماني الآخر فريدريك نيتشة في الواجب القطعي شيئاً من عفن الفظاعة. ويقرر المحامي أن المتعة تتأتى عن الإثم أيضاً، وأن تأنيب الضمير يتبعها، وهو نوع من المعاناة أيضاً، وفي هذا السياق عانى العالم والمفكّر الفرنسي بليز باسكال Blaise Pascal (1623 ـ 1662) مما اعتقد أنه إثم ارتكبه، من تأنيب الضمير، إلى الدرجة التي أصبح فيها مضطرباً ومحموماً، وساعياً وراء الخلاص بأقصى ما يستطيع من اندفاع جوّاني، وأثبت أنه أدرك خلاصه عندما خلف وراءه «المقولة» التي يقرِّر فيها أن خلاصه تأتّى إليه من إيمانه برب الأنبياء، وليس برب الفلاسفة أو غيرهم، علي أن ماكبث وزوجته في مسرحية (ماكبث) للكاتب الإنكليزي وليم شكسبير لم يتمكنا أبداً من تجاوز إثمهما والتطهر، وهما نموذجان ملعونان، ارتكبا جرائم مروِّعة، على خلاف الزوجة الطيبة كاترينا في مسرحية (العاصفة الرعدية) للكاتب الروسي ألكسندر أستروفسكي Alexander Ostrovsky (1823 ـ 1886) التي لم تستطع التطهر من إثمها، فأقدمت على الانتحار، على الرغم من أنها خيِّرة في أدائها العام، بالمقارنة مع ماكبث وزوجته. ولدى قيام الشاعر والمفكِّر الإيطالي جياكومو ليوباردي بوصف السعادة والعدالة، وغيرهما من أحوال إنسانية راقية، بأنها مجرَّد أوهام، ورفضه أن تكون المنظومات الأخلاقية والعلمية قادرة على إنقاذ الإنسان من الشقاء، فإنه أعلن في إحدى محاوراته، أن الأرض ليست أمّاً رؤوماً، وأنه يرغب في الموت والاندثار في لجة العدم، وهذا الموقف التشاؤمي ينطوي على واقعية، ورفض شامل للأحلام الموجودة في مواقف الضابط والمحامي والشاعر في (مسرحية حلم)، وفي محاورة أخرى يعدّ الإنسان يشعر بالشقاء والتعاسة، وأن جميع أنواع المسرات والمتع غير قادرة على إنقاذه من شقائه، وهو الرأي الذي يفترق عما لدى أغوست ستريندبرغ، لأنه يقرر أن المعاناة تكوِّن جوهر الحياة الإنسانية قبلياً، ويمهد السبيل أمام إمكانية القبول بها، والتعامل معها إيجابياً، على ما هو عليه الحال لدى فريدريك نيتشة، وأبي الطيب المتنبي. والمعلوم في تاريخ الأدب العربي الحديث، أن الشاعر فوزي المعلوف (1899 ـ 1930) كتب قصيدة (على بساط الريح) التي يدع فيها الأرض والبؤس الذي عاينه، من جراء اصطدامه بأنواع من الهموم العميقة الأثر، ويحلق في

أجواء عُلوية بروحه النقية التي انفصلت عن جسده، ويستشعر السعادة والفرح، غير أنه يعود إلى الأرض؛ أي إلى الواقع البائس، ويكتشف بؤسه بصورة أكثر احتداداً:

وإذا بي أهوي إلى الأرض وحدي ... بعد حرِّيتي أكابد رِقًّا

تركتني روحي وعادت لمأواها ... تشقُّ الشعاع في الجو شقا

فرأيتُ اليراع قربي يواسيني ... ويبكي لما لقيتُ وألقى

يا يراعي ما زلتَ خيرَ صديقٍ ... لي منذ امتزجتَ بي وستبقى

باسماً من سعادتي حين أهنا ... باكياً من تعاستي حين أشقى

وفي كثير من الأحيان يحلق الشاعر جون كيتس في أجواء رؤيوية حالمة، ويرجع إلى الواقع أكثر بؤساً مما كان عليه، وثمة دليل قوي على أن إحساسه بالألم والبؤس، يدفع به إلى اختبار الرؤى الحالمة، وفي كل الأحوال، يبقى جياكومو ليوباردي أقوى منهما جوانياً، وفي هذا السياق ينبغي عدم إطلاق كلمة «تشاؤمي» على ما هو واقعي، وكلمة «تفاؤلي» على ما هو حالم، على أن منبع التفاؤلية في (مسرحية حلم) هو في عودة ابنة إندرا والشاعر إلى المنبع العلوي، وفي عدم عودة دانتي أليغييري بالقارئ إلى الأرض، بعد بلوغه المعرفة والفضيلة في مؤلفه (الكوميديا الإلهية)، وأمام هذه الحقائق يبدو اتهام الديانة البوذية بالتشاؤمية غير صائب، انطلاقاً من أنها تعترف بالمعاناة قبل أي شيء آخر، وتجتهد في إبطالها، وإدراك النيرفانا التي تعني السلام الجواني والنعيم، فالكاتب أُغوست ستريندبرغ في (مسرحية حلم) كاتب تفاؤلي، وهو ينطلق من المعاناة بوصفها حقيقة واقعة، ويجتهد في إبطالها عبر الاتصال بعالم علوي والحلول فيه. ومن الواضح أن الشاعر في (مسرحية حلم) أقرب ما يكون إلى تكوين ابنة إندرا، ولذلك فإنهما لم يتزوَّجا على ما يبدو، وهو ما حدث بين ابنة إندرا والمحامي، بطريقة توحي بأن الشاعر تجاوز في ملكاته الروحية ما لدى المحامي، وأن ابنة إندرا ارتقت جوانياً في اتجاه العالم العلوي، والمعلوم أن رابعة العدوية (718 ـ 752) التي أجبرت على احتراف الغناء، في الطور الأول من حياتها، تصوَّفت ونظمت أشعاراً في حب الذات الإلهية، وأحرزت تقدُّماً روحياً عندما أعلنت أنها تحب الله حباً منزَّهاً عن الغرض، وعن

الرغبة في الظفر بالنعيم، وأرقى من أن يكون ناجماً عن خوفها من إمكانية تعرُّضها للجزاء في الدار الباقية:

أحبك حبَّين حبَّ الهوى	وحباً لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حبُّ الهوى	فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهلٌ له	فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمدُ في ذا وذاك لي	ولكن لك الحمدُ في ذا وذاكا

وعندما عرض عليها أحد الأغنياء الطيبين الزواج، رفضت طلبه، وأعلنت أنها تكتفي بحبها الله، وأن كل ما هو أرضي مصدر للهم والغم؛ وفي كتابه (البدائع والطرائف) يروي جبران خليل جبران تحت عنوان «إرم ذات العماد» حكاية «آمنة العُلوية» التي بلغت مستوى رفيعاً في ميدان الارتقاء الروحي والتصوُّف، وما من إشارة إلى زواجها أو إمكانية زواجها، وجبران خليل جبران ذاته كان كاتباً شاعريّاً، وروحي الميول، وصوفياً هاماً في القرن العشرين، ولقد أمضى حياته من دون زواج، على أنه اختبر على ما يرى العارفون، الحب المتسامي والشهوي مع قليلات أو كثيرات، والواقع أن الشهوة ذاتها تصبح همّاً لدى هذه النماذج الروحية، عندما يتعلق الأمر بالزواج، وليس الأحوال المعاشية التي أشار إليها أغوست سترينديرغ في (مسرحية حلم)، وعلى افتراض أنه ما من إمكانية لتجاوزها، وهو أمر واقع من دون ريب، فإن النموذج الروحي يسعى إلى التعالي فوقها، أو إضفاء الروحانية عليها، أو تغييبها عقلياً وحسياً، والإبقاء على طهارته ونقاوته، وهذا المسعى يهدف في الأصل إلى إنكارها ورفضها، على أنها تبقى على الرغم من كل المكابدات الوجدانية موجودة، وهو ما يعني أن إمكانية قمع الشهوات البشرية إمكانية معدومة، وأمام هذه الحال فإن الحل الأمثل هو إضفاء شرعية عليها، أو عدّها طبيعية تماماً، أو مقدَّسة بكيفية تبدو غير مألوفة لمن يراها قائمة في نطاق المعرفة الحسية، التي لن يكون لها أن تكون مقدسة، على ما أعلنه الفيلسوف الألماني لودفيغ فويورباخ Ludwig Feuerbach (1804 ـ 1872) وبكلمة واحدة الاعتراف بها، وعدم التقليل من شأنها، وتقديم خطاب يتهمها بالبطلان. ووفق ستردنبيرغ فإن الشاعر ينطوي على رغبة في اتجاه التحليق في الأجواء الأثيرية، وهو يرافق ابنة إندرا ويكلمها من دون انقطاع، وفي مؤلفات جبران خليل جبران ترد خواطر كثيرة تحت عنوان «رؤيا». واللافت أن

هناك ربطاً بين طبيعة الشاعر، والروحانية العُلوية؛ أي إن الشاعر الحقيقي هو من يكتب على طريقة فوزي المعلوف، أو دانتي أليغييري. وفي أغانيها التي يستمع إليها الشاعر، تتغنَّى ابنة إندرا بالرياح والأجواء العلوية، والبحر وأمواجه، وترفض الأرض وبؤسها، وهذا الأداء يلتقي مع أداء بيرسي شيلي في قصيدة (أغنية إلى الريح الغربية) الثورية المضمون للشاعر الرومانتيكي الأفلاطوني الإنكليزي بيرسي شيلي، على أنه ما من إشارة إلى الثورة في أغاني ابنة إندرا، وفي إبداعه الفكري يتهجم الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة على الشعراء من النوعية المذكورة، ويعدّ ارتباطهم بالعُلوي مرفوضاً، وهو الذي ارتضى الدفاع عن المعرفة التي تنطوي على ما يزول، وانتقاد المعرفة النقيضة. وفي (مسرحية حلم) ترد إشارة إلى الفقراء الذين يمثلهم جامع الفحم الأول والثاني، وهما يحلمان بالعدالة والمساواة، وما من إشارة إلى إمكانية حدوث صراع طبقي، على أنه في مسرحية (الغزاة) للكاتب الشيلي الواقعي الاشتراكي إيجون وولف Egon Wolff (Born 1926) يحدث صراع طبقي بين الرأسماليين الأغنياء، والاشتراكيين الفقراء، وينتهي بانتصار البروليتاريا الكادحة، واللافت أن أحداث المسرحية عبارة عن حلم يحلم به الرأسمالي الغني مبير، وعندما يستيقظ يعلم أن الثورة الاشتراكية بدأت بالفعل، وما دام الكائن البشري على الأرض، وفي إطار الواقع، فإن إمكانية انتصار الاشتراكية إمكانية قائمة، وأكثر من هذا فإن حلم مبير الرأسمالي هو حلم واقعي اشتراكي، وليس طبيعياً أو تعبيرياً، وفي هذا إشارة إلى أن الرأسمالي يرنو في قرارة نفسه إلى الاشتراكية، مثلما يرنو الكائن البشري غير الفاضل، في أي نظام معرفي أخلاقي، إلى المعرفة والفضيلة؛ أي إلى ما أحرزه أمثال سقراط وأفلاطون ودانتي أليغييري من ارتقاء جواني، ويبدو أن أُغوست ستريندبرغ يقرر وجود طبقة غنية، وأخرى فقيرة دائماً وأبداً، أي في ظل نظام اشتراكي، أو في ظل نظام معرفي أخلاقي ماورائي، كذاك الذي يدافع عنه في مسرحيته. ومما يرد في (مسرحية حلم) الإشارة إلى الخلاف الأبدي بين أساتذة العقيدة والفلسفة والطب والقانون، فأستاذ العقيدة يعدّ الفلسفة هراء، والطب علماً حيادياً، والقانون باعثاً على الشك والارتياب، وأستاذ الفلسفة يقرِّر أن الفلسفة أم العلوم، وأستاذ الطب يقرِّر أن المعرفة الأرقى هي المعرفة العلمية، بينما يتخذ أستاذ القانون من الشك نهجاً يؤدي به إلى المعرفة، ومنذ القديم تنوعت المذاهب الفكرية، وانتشرت في اليونان القديمة التيارات التي تمثل الإمكانيات البشرية المتنوعة،

كالأفلاطونية Platonism والرواقية Stoicism والإبيقورية Epicureanism والشكوكية Skepticism وهذه التيارات واصلت حضورها في الحقبة الرومانية، وما تزال امتداداتها المعرفية قائمة حتى الآن، وثمة فارق بين أن ينتمي الأساتذة المذكورون إلى الطبقة الشعبية، أو إلى الطبقة التي تنطوي على ملكات عبقرية، ويبدو أن أُغوست سترينبرغ كان عبقريا في السياق الشعبي، والأساتذة الذين يذكرهم لم يتجاوزوا ما هو شعبي، ومثلما عدّ الدارسون فلسفة سقراط شعبية، فإن إبداعات أُغوست سترينبرغ شعبية، واللافت أن هناك من المفكرين كجبران خليل جبران، وبليز باسكال، من انتقلوا من نوعية معرفية إلى أخرى، وعدّوا الأخلاقية الروحية أرقاها، وما من إمكانية للتوفيق بينهم وبين تيارات كالشكوكية، وأيضاً هناك إشارة إلى الروّاد الكبار، وإلى التقليديين الجامدين الذين يحافظون على الشرائع القائمة، بطريقة تفتقر إلى الاجتهاد الابتكاري، والكاتب يدعو التقليديين بأهل الصلاح، الذين يعرقلون من يحاول التقدم إلى الأمام بعلمه ومعارفه ومواهبه، ويقرِّر أنهم حرموا المحامي من نيل شهادة الدكتوراه، لأنه دافع عن قضايا المظلومين، وفي كل الأحوال يؤكِّد أن كل مصلح سوف ينتهي إلى الاعتقال والسجن، أو إلى الإقامة في مستشفى المجانين، عندما يعلم أنه ما من جدوى في نضاله، وهي حقيقة أدركها على ما يبدو الشاعر بيرسي شيلي الذي سعى إلى إصلاح العالم، ومات غريقاً عندما أبحر في قاربه في أثناء هبوب عاصفة عاتية، بطريقة تقدّم انطباعاً بأنه أراد الموت، وإنجاز موته الخاص به، على أن الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة الذي بشر بالإنسان المتفوق، هو إصلاحي في نهاية المطاف، إذا ما تم النظر إلى نواياه، والواقع أنه ما من وجود لمفكر حقيقي يسعى إلى تخريب وطنه أو أمته، أو عالمه الذي يعيش فيه، ويبدو أن إشارة فريدريك نيتشة إلى أهل الصلاح والعدل أكثر عمقاً مما لدى أُغوست سترينبرغ، انطلاقاً من أنه استطاع الخروج إلى ما هو أبعد من النظام المعرفي، الذي بقي أُغوست سترينبرغ في إطاره، ومما يقرِّره فريدريك نيتشة أنهم أعداء العقل والمعرفة والإبداع، وأنهم لن يتوانوا عن إبعاد كل من يبتدع قيماً جديدة في هذا العالم. ومما يُعانيه الضابط في أحلامه، السأم الناجم عن التكرار، فهو يحلم أنه في المدرسة، وأن الناظر يوجِّه إليه أسئلة لا يستطيع الإجابة عنها، فيتهمه بأنه لم يبلغ النضج، وأن عليه الاستمرار في الدراسة، وفي سيرة حياته أعلن الكاتب الفرنسي الواقعي جوستاف فلوبير أن السأم يجعل معاناته عظيمة، وأن مجرد التفكير في

تناول الطعام، أو ارتداء الملابس وتبديلها، يبعث في نفسه الألم، وفي إحدى رسائله أعلن جياكومو ليوباردي أن السأم شيء فظيع في حياته، ومما أقره الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور أن مشكلة الطبقة الأرستقراطية الغنية تتمثل في السأم، وفي (مسرحية حلم) ثمة إشارة إلى معاناة الأغنياء، وإلى أن غناهم لم يستحضر معه السعادة والرضى. وفي أثناء تجوالهما يعثر الشاعر وابنة إندرا على حطام للسفن في أعماق البحر، ويتأملان في مصير الإنسان، الذي يهلك بطريقة تبدو عبثية، وهو ما يتوقف عنده *الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي* جورج بايرون George Byron (1788 - 1824) في ديوانه رحلات (تشايلد هارولد) ليقرِّر أن البحر قادر على إغراق أقوى الأساطيل، وأن الطبيعة أروع في ناظريه من الإنسان، وأفعاله الحياتية:

اصخبْ أيها المحيط العميق الأزرق ولتتدافعْ أمواجك!

عشرة آلاف أسطول عبثاً تجوبُ صفحتك!

إن الإنسان يترك آثاره أطلالاً على اليابسة،

ولكنَّ سلطانه ينتهي حيث يبدأ ساحلك!

أنت وحدك هاهنا تصنع الأطلال والحطام!

وهيهات يُحدث فيك الإنسان أثراً من صنعه،

إلا أن يكون أثرَهُ وهو يهوي في مدى لحظة وكأنه قطرة غيث،

إلى جوف عبابك الطامي وهو يُطلق حشرجة مخنوقة بالفقاقيع،

ليرقد بلا لحد، ولا تدق لمنعاه النواقيس،

ولا يضمُّه تابوت، ولا يعلم بخبره أحد!

إن الزمن يا بحر لا يسطِّر تجاعيده

هيهات! على جبينك اللازوردي النضر، وما زلتَ تتدافع بالموج اليوم

على نحو ما طلعتْ عليك عين أو فجر!

وفي كل الأحوال يبدو أُغوست ستريندبرغ في (مسرحية حلم) ممن تطرَّقوا إلى مضمون الحياة البشرية بطريقة تعبيرية، ونفروا من النواقص والعيوب السيكولوجية الأخلاقية التي تكتنفها، وتطلعوا باشتياق عظيم إلى عالم علوي نظيف وخال منها تماماً.■

ليوبوليد سيدار سنغور

Léopold Sédar SENGHOR

(2001 – 1906)

ترجمة وإعداد: موريس جلال

نبذة من سيرة

ليوبولد سيدار سنغور

وُلد ل.س. سيغور، هذا الانسان الزنجيقي المتميز عام 1906 في مدينة «جوال – البورتغالية» في السينيغال. وكان وليد عائلة بورجوازية تنتمي إلى قبيلة عريقة تدعى «سيرير Sérère» من الطائفة المسيحية الكاثوليكية. وعلى صعيد التربية والثقافة قُيض له أن غدا أولَ زنجيقي قُبل في جامعة السوربون بباريس، ونال ديبلوم «التبريز» (أي الأستاذية) في الأدب الفرنسي (1933)، وقُبل أستاذاً في الثانويات الفرنسية. وخلال الحرب العالمية الثانية تمّت تعبئتُه في القوات الفرنسية المسلحة، وخُطف سجيناً.

وقدّرت فرنسا عراقة أصلة، ورُقيّ ثقافته، (وقد كان زميل دراسة مع «بومبيدو» (الذي غدا فيما بعد رئيس الجمهورية الفرنسية)، فانتخب عضواً في البرلمان الفرنسي عام 1946، ثم أصبح في وطنه «رئيس الكتلة الديموقراطية السينيغالية» عام 1948. ثم وزيراً في الحكومة الفرنسية (1955 – 1956)، وفي عام 1959 تم انتخابه رئيساً للجمهورية السينيغالية عقب الاستقلال عن فرنسا، وبقي في منصبه هذا حتى عام 1980؛ حيث تنازل طوعاً، عاداً أنه قد شرّع لوطنه طريقَ الحكم الديموقراطي الحقيقي.

فاعتزل السياسة، وأوقف حياته على التأليف والشعر، وقد كان مسعاه مثمراً، حتى إنه قد انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية، وبقي شغفه بحديثه عن الزنوجية. وإليكم ما قال عنها:

الزنوجية:

«هي تعبير عن عرق مضطهد!»،

«وهي تبيان طريقة ما تجعل الانسان أصيلاً»،

«وهي وسيلة نضال للحرية ووسيلة جمالية»،

«هي التراث الثقافي والجذور العريقة، ولا سيما روح الحضارة الزنجيقية»،

«هي مجمل الحضارة في عالم الزنوجية».

وله العديد من المؤلفات أشهرها:

- ما يأتي به الانسان الزنجيقي – 1939
- أغاني الظلال – 1945
- مختارات زنجيقية ومالغاشية نارنسية – 1948
- أغنيات من أجل «مائيت» – 1949
- قرابين سوداء – 1948
- حبشيات (ديوان شعر) – 1956
- لياليات (ديوان شعر) – 1961

وقد لقب في وطنه بـ «أمير الشعراء»...

وصدرت عن سيرته:

- ل.س. سنغور، المؤلف «أرمان» غيبير Armand Guibert من دار النشر: «سِيغيرز» Seghers
- «مختارات حية من الأدب الراهن المؤلف: «بيير دو بوادِيفْر» Pierre de Boideffre دار نشر: «بيرّان» Perrin

لقد قيض لهذا الكاتب الفذ أن يتمكن من «تقطيره» الثقافة الفرنسية، كما اعترف له بذلك الأدباء الفرنسيون والنارنسيون (الناطقون باللغة الفرنسية) في مدى مروره في الجامعة وتدريسه في ثانويات العاصمة، فغدا بالتالي صلة الوصل ما بين إفريقيا الزنجيقية والحضارة الأوروبية. فمنذ مراهقته الدؤوبة على اكتساب العلم واللغات، قد طفق يطلع على التيارات الثقافية طوال القرن العشرين؛ بدءاً من النزعة الرأسمالية والماركسية حتى وصوله إلى «تيلار دوشاردان» الكاهن والفيلسوف المسيحي.

وإضافة إلى ما سبق، ناضل «سنغور» من أجل تحرير الشعوب المحتلة من قبل الاستعمار، وتميّز باستقاء إيحاءاته من النفس الفلاّحية والنفس الصوفية في طبقات شعبه السينيغالي، وقد جهر بذلك قائلاً:

«قد اخترت شعبي الأسود

كما انتميت إلى شعبي الفلاح

وإلى جميع عروق الفلاحين

في رحاب العالمين!»

ولم ينس هذا الأديب الشاعر الزنجيقي رسالة «الأصالة» الصادرة عن بلده؛ بل انتمى إلى كل حركة تقاوم الاستعمار مهما كان. وجهر بأن إفريقيا، ولئن كانت «الضحية السوداء»، فهي تناضل لكي يعيش الإنسان أينما كان في تمام حريته.

إن سنغور؛ إذ التحق بالثقافة الأوروبية والنزعة التحررية لجميع الشعوب، قد تسنّى له الارتقاء إلى الشمولية العالمية Universalité.

وكم كان رئيساً آبانياً[1] لجمهورية وطنه السينيغال طوال عشرين سنة، ومن دون هوادة، فاختار التخلي التلقائي عن منصبه، عاداً أن مسقط رأسه الكبير قد غدا حقاً على طريق الحكم الديموقراطي الحقيقي!..

«المذهب الزنوجي» «الزنُوجية»

Négritude

لا بد لنا من اتخاذ قرار يعدّ مُعرباً عن مذهب زنجي على الصعيد الأدبي والاجتماعي والشمولي..

فيما مضى قد استخدمت المصطلح (الزنوجية) للإعراب عن هذا المنحى. ولكني رأيت فيما بعد أن (الزنوجية) لا تعنى مذهباً؛ بل هي الصفة المؤنثة لـِ (الزنوجي) فنقول مثلاً: رقصة زنجية أو زنوجية؛ مجتمعات زنوجيّة...

وبالتالي أرى الآن من الضروري توليد مصطلح بكلمة واحدة تعني المفردة الفرنسية Négritude، فأقترح لأجل هذه الدراسة أن نقول (الزنوجوية) كما نقول (الموسوية)، وما نقدمه مجردُ مشروع لا نفرضه على أي مترجم..

(1) آبانياً: أي ينعم بحنان كمثل الأب، ونرجو الرجوع إلى قصيدته اللاحقة (الأصالة).

فما هي إذن (الزنوجوية)؟!

إنها نزعة الصفات وأساليب التفكر والإحساس بما يعني أمور العرق الزنجي والانتماء الجذري إلى هذا العرق.

فقد قال ل.س. سنغور: «ليس ثمة تناقض ما بين (الزنوجوية) والفرنسوية francité»؛ أي الصفات الخاصة بالثقافة الفرنسيّة وبالنارنسية (الفرانكوفونيا).

وأُضيف على ذلك: لماذا لا نقول أيضاً Négrité (الزنوجة)؛ أي كون إنسان من عرق زُنجي. كما نقول Arabité؛ أي كون إنسان من عرق عربيّ أو ينطق بالّلغة العربيّة...

وبما أن المحاضرة التالية تلجأ إلى التوسل ببعض المصطلحات القديمة، فسوف نتوسل بها مع إضافتنا.

- الزنوجة: لكون الانسان من عرق زنجي.
- والزنوجوية أو الزنوجية للإعراب عن المذهب الذي نحن في صدده.

الزنوجية أو الزنوجوية
محاضرة ل. س. سنغور 1968

توطئة المترجم:

ألقى الأديبُ الشاعر والفيلسوف (ليوبولْدسيدار سِنغُور) المحاضرةَ الأدبيـة التاليـة في «كينشاسا» عاصمة جمهورية الكونغو الديموقراطية (الزائير)، إبانَ زيارةٍ قام بها هذا الأديب الشهير، وإبانَ عملي في هذه الجمهورية بصِفتي الموجّه الأول لتدريس اللغة الفرنسية، وفي تمام هذا البلد القائم على خط الاستواء في أواسط إفريقيا، وذلك عام 1968.

وخلال الزيارة هذه، أُقيمت مبارياتٌ أدبية ترأس ل.س.سنغور لجنـةَ تحكيمهـا. وقـد اشتركَ في هاتيك المباريات ما يُناهز المئتين من أدباء كونغـو (الـزائير)، وسبقَ لـي أن قدمتُ (لمجلة الآداب الأجنبية – لاتحاد الكتاب العرب، بدمشق) وفي عام 1984، تحت رقم الصفحات 38 ـ 39 بعضَ القصائد التي اخترتُها من تلك النفثات العبقرية الفذة.

وبما أن الشاعر ل.س.سنغور الرئيس السابق لجمهورية السينيغال طوال عشرين عاماً (1960 – 1980)، هو واحد من ألمع الأدباء الرواد لحركة الزنوجية أو الزنوجوية[1] الأدبية والاجتماعية، فقد رأيتُ من المجدي أن أنقلَ إلى القارئ الكـريم هـذه المحاضـرة الأدبية الرائعة فهي تلقي ضَوءاً صريحاً على هذه النزعة الزنجيقية الحضارية.

ويُشرفني ما أقوم به الآن، عقب انقضاءِ أكثر من أربعين سنة، لأنّ هذا البلد الذي دعتنا إليه مؤسسة (الأونسكو) العالمية (عام 1962) قدّرنا جميعاً ولم نجد فيه سوى التصرّف السخيّ؛ ولهُ منّا جَمُّ الشكر وعرفان الجميل!...

موريس جلال

(1) من الأفضل أن نقول (الزنوجوية) وهو مصطلح أدبي فلسفي، لكن الزنوجية سوف تبقى مع الترجمة مع أنها ليست إلا لفظة مؤنثة لصفة (الزنوج) وليست مذهباً أدبياً [المترجم].

الزنوجية أو الزنوجوية

محاضرة «ل.س. سنغور»

1- إن اخترتُ أن أُحدثَكم اليوم عن «الزنوجة»[1]، فمرجع ذلك أولاً إلى أن هذا الأمر مشكلة حيويّة بالنسبة إلينا، نحن [أي الزنجيقيين] الزنوج الأفارقة. فما عسى أن يكون هدف الحياة لدى الفرنسيين، على سبيل المثال، بمعزل عن الحضارة الفرنسيّة، ولدى الانكليز، بمعزل عن الحضارة الانجلوسكسونيّة؟ ويعود ذلك أيضاً إلى أن مفهوم «مذهب النزعة الزنوجيّة»، إنْ لم يكن الزنوجة، يلقى معارضةً شديدة: يُعارضه الناطقون باللغة الانجليزية [النالیزیّون] من الزنوج الأفارقة. والحال هذه، سأُباشر بالإجابة على هؤلاء قبل أن أطرق صلب الموضوع.

2- ألقى السيّد «صَمُئيل و. آلن» (Samuel W. Allen) محاضرةً مُقتضبةً في جامعة «إنديانا» (تشرين الأول من عام 1966)، واستهلّها بقوله التالي: «إنّ التشديد على مفهوم «الزنوجية» في مؤلفات الأدباء الناطقين بالفرنسية [النارنْسيّين] في إفريقيا، قد أوحى بقوة مضادة تتحلى بالاندفاع والزخم نفسيهما، وترفض هذا المفهوم. والرافضون هم المتمرّسون النيجيريون في فن الكآبة (l'art morose) وبصحبة شركائهم الغانيّين، قاوموا بشدّة ما يبدو لهم أمبريالية ثقافية يفرضها مصدرٌ أجنبيّ؛ أي إفريقيون ناطقون باللغة الفرنسية [نارنسيّون]. وقد لخص السيد «وُوْل سوينكا» (Wole Soyenka) ردّة فعلهم في ملاحظة له غالباً ما تُذكر، ألا وهي: «إنّ النَّمرَ لا يتبختر مُتنمِّراً هنا وهناك ومُتبجّحاً بـ «نُموريّته» (tigritude): فليس بالتالي من سبب يدعو الزنجيّ إلى إعلان «زنوجته» ومُختصر القول إنّ بعض زملائنا النيجيريين والغانيّين — لا جميعهم لحسن الحظ — يأخذون علينا أننا نستخدم مفهوم «النزعة الزنوجيّة» لكي نفرض عليهم امبريالية ثقافية فرنسيّة. وبتعبير أدق، يأخذون على الحضارة الفرنسية، من خلال أشخاصنا، ولَعَها وهَوَسها بالتجريد (abstraction)[2] و «التيماتيّة»

---

(1) زنوجة: معناها هنا: كون الإنسان زنجياً فحسب.

(2) تجريد: انتقال ذهني مما هو محسوس إلى العقل. والمذهب يُدعى "تجريدوية" abstractionnisme

(thématisation)[1]، ويرون أننا نقتصر على إعلاننا «الزنوجيّة» والمناداة بها في أعمالنا، من دون أن نُحقق بالفِعْل أعمالاً زنجيّة أصيلة.

3- نُجيب بادئ ذي بدءٍ بما يلي:

لـو كـان الـسيّد «إزخيـيل مْفالِيْلِيـه» (Ezéchiel Mphalélé) والسيد «وُوْل سُوينيكا» يتكلمان الفَرنسيّة ويكتبانها بطلاقة، لكان حُكمُهما أوفر إقناعاً، ولا ريب في هذا. أما إصدارهما حكماً على قصيدة من خلال ترجمةٍ نَقَلَتْها إلى لغة أجنبيّة، فيشير إلى أنهما لا يفقهان شيئاً في الشعر، بيد أننا سنجيب بما فيه المزيد من الجد والرصانة والوضوح...

1 - «التيماتية»: thématisation الارتباط الوثيق بالموضوع الأساسي والفكرة الأساسية.

إذ نـذكّرهم بأننا، خلال الثلاثينيات (1931 – 1935) حين باشرنا حَرَكَة الزنوجية، قد كان بعضُ الزنوج الناطقين بالانجليزية [الناليزيّين]. ونتحدث بالضبط عن زنوج أمريكيين [زنجيكيّين]، قاموا، قبلنا، هم أيضاً، بحركة «النهضة الزنجيّة» (Negro – Renascence) وتماماً في عام 1903، أعلن المحرِّك الرائدُ لهذا التيار الفكري «و. ر. ب. دُبوا» (W. E. B. du Bois) ما يلي:

«أنا زنجيّ أزهو بهذا الاسم وأفخر به، وأعتز بالدم الأسود الذي يتدفق في عروقي».

وإبان دراستنا نحن؛ أي: «سيزير» (Cesaire) و «داماس» (Damas)، وكذلك أنا، كتب «لانجستون هيوز» (Langston Huges) إلى مجلة «الأمّة» (the nation)، في 23 حزيران 1926 ما يلي:

«نحن منشئو الجيل الزنجيّ الجديد، نتوخى التعبير عن شخصيّتنا السوداء دونما خجل ولا خشية. إن أعجب ذلك البيضَ فنحن في غاية السعادة. وإن لم يُعجبهم، فلا أهمية لذلك. فنحن نعرف أننا جميلون، ودميمون أيضاً. فَطَبْلُنا «التمتمام» يُبكي، و«التمتمامُ» يُضحك. إن راق هذا لمن هم من الملونّين، فنحن في غاية السعادة؛ وإن لم يَرُق لهم، فلا أهمية لذلك. إنما للمستقبل نبني معابدنا، معابدَ متينة، كما نعرف كيف نبنيها، وهذا الأمر في طاقتنا. وها نحن ننتصب على قمة الجبل، أحراراً بأنفسنا»

---

(1) التيماتية: طريقة يرتبط بها الكاتب ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الأساسي والفكرة الأساسية: thème.

(We younger Negro artists, who create now, intend to express our individual dark skinned selves with out fear or shame)

4- أودّ هنا أن تلاحظوا التعبير: (our individual dark skinned) بترجمته الحرفيّة «شخصيتنا ذات البشرة السوداء». وهذا التعبير أشد حسيّةً وأوفر عرقيّة من كلمة «زنوجيّة». ولكنْ، ثمة غير هذه التصريحات العلنيّة. هنالك روايات مزدهرة يانعة، ولا سيما قصائد، وأوفرها روعةً قصائد «كلود ماك كيْه» (Claude Mac Kay) و «لانجستون هيوز» و «كاونْتي كولّن» (Countee Collen)، و «جان تومِر» (Jean Toomer). ولها من العيوب ما يلومنا عليه «فغاليليْه سوينيكا»، أعني بذلك التعبير عن شعر شعبيّ وجماعي، ومن المؤكد أنّ الشعراء الذين نَعْنيهم يتحدثّون بأنفسهم ومن أجلهم، معبرين عن مشاعر شخصية. غير أنهم، في آن معاً، وبخاصة، يتحدثون من أجل شعبهم، ومع شعبه كل واحد منهم يقول:

«كل «تمتامات» الأدغال تقرعُ في دمي
وكل الأقمار البريّة والمتيّمة بالأدغال
تتالق في نفسي،
ويعتريني الخوفُ من هذي الحضارة
الشديدة القسوة
والشديدة القوة
والشديدة البرودة.»
(هكذا قال «لانجستون هيوز»).

5- ولْنسلِّمْ بأن شعرنا شعبيّ وجماعي؛ بل أفضل من هذا، لنفرض أننا نتّخذ من «الزنوجيّة» موضوعاً أساسياً خاصاً (thématiser) بالبشرة السوداء، كما يلومنا على هذا المنحى زملاؤنا [الناليزيون]؛ أي الناطقون باللغة الانجليزية، وهذا المنحى صحيح وحقيقي. فما يبقى على نحو خاصّ هو أنّ المَثَل يأتينا من غيرهم أيضاً، وهم [ناليزيون] آخرون. وما يبقى بصورةٍ خاصة هو أن المثل يأتينا من إفريقيا الأم، من إفريقيا، المنْبَت والينبوع. وإن كان ثمّة أمبريالية لا بد من تقريعها وتعنيفها، فليست هي الامبريالية الفرنسيّة، بل قد تكون الامبريالية [الزّنْجيكيَّة] أي الزنجيّة الاميركية، وبالتأكيد، الأمبريالية الزنجيّة الافريقيّة [الزنجيقية]: أيْ التقاليد الإفريقية نفسها.

ولديّ في مغلفاتي وبطاقاتي ما يُقارب مئةً من القصائد التي تُنشدها قبيلة «سيرير» (Sérère)[1] وقد جنيتها في قريتي ومسقط رأسي. وما أثار دهشتي، إنما هو عدد القصائد التي تتغنّى بالبَشَرة السوداء، أو التي تتغنّى بالأغنية، أعني القصيدة؛ وإنما هو أيضاً عدد القصائد التي تتخذ موضوعها الأساسي الخاص من «اللون» أو من «فنّ القصيد» والعروض.

وبالتالي، أرفض ما يُقال، ألا وهو إن الشعراء الشَعبيّين في إثْنِيّتي هؤلاء الذين كانوا يجهلون القراءة والكتابة، ـ هؤلاء الذين ما كانوا يفقهون كلمةً فرنسيّة — قد خضعوا لتأثير الامبريالية الفرنسيّة. عديدة هي إذن القصائد التي ترسم لنا صورة البطل المثالي: فهو فارع القوام، ضامر الكشح والتكوين، وسواد بَشَرته سواد نيليّ:

«الرجل ذو البشرة السوداء
الجميل وعيناه مُغلقتان
الجميل في حلبة القتال.»

غير أنّ نصّ «السيرير» أوفر أناقةً. وأشدّ إيقاعاً:

ويُكتب هكذا: (Kiin o'baal, dyag fo nut, diag fo ngel) بالحقيقة، تعني كلمة «دْياغ» أكثر من «جميل» فهي تعني «متناغم مع، متناسق مع». ويعني هذا أن الجمال عندنا هو التوافق والتناغم والانسجام.

أما المديح في القصيدة التي تُنشَد، فغالباً ما نجده في المنافسات الشعريّة:

«لَنْ تكونَ أُمسيتي مُنعزلةً،
فانا مُلِمّ بالأناشيد
مِنْ فَنّ الرّياضة وحركاتها.
أنَا لَيْثُ «لاتْ — ذيور»
مَعشوقُ الشّعبِ وحَبيبُه
بطلُ «كومْبَا».»

6- ولكي نُنعِش السُرور في قلب «وول سوينيكا»؛ نودّ بطيبة خاطر التصريح بأنِ الأدب الزنجيقي ولاسيّما الشِّعر، والناطق باللغة الفرنسيّة [النارنْسي] يَنبجس على نحو مباشر من المنابع الزنجيّة الإفريقية [الزنجيقيّة]، وأحياناً عن طريق

(1) قبيلة المحاضر الشاعر "ل.س. سنغور" السينيغالي.

الأدب الزنجي الأمريكي [الزنجيكي] وتتمثل الحقيقة بأن زملاءنا الناطقين باللغة الانجليزية (الناليزيّين) يجعلون من أنفسهم أدوات لإمبريالية يَصْمتون عنها، ولمنافسة فرنسية إنجليزيّة قديمة، ينبغي علينا تجاوزها في هذه الأيام من القرن العشرين، قرن العالميّة والشُمول.

7- أما نحن، فلا نرى في الأدب الزنجي الإفريقي الناطق باللغة الانجليزية (زنجيقي ناليزي) أدباً مزاحماً؛ بل أدباً شقيقاً: فهو مضمارٌ إضافي للزنوجيّة. وإنما هو هنا جوابنا الأخير لزملائنا الناطقين بالانجليزيّة (الناليزيّين)، ولئن خضعوا لتأثيرات الأدب الانجليزي – والأمر هذا طبيعيّ ـ، فقد قاموا بردّة فعل، بصفتهم زنوجاً، كما حاولنا أن نفعل نحنُ حيال التأثير الفرنسيّ، وهنا ما هو هام وجوهري. وبالتالي يكون جوابنا النهائي أننا لن نقدم على تقريع الأدب الزنجيقي الناطق بالانجليزية (الناليزيّ)؛ بل سنلقنه لطلاب جامعاتنا، وعلى الأقل جامعة «داكار» [عاصمة السينيغال].

ماهية الزنوجية أو الزنوجوية وفحواها

8- بعد هذه التوطئة التي بالغتُ مُسْهباً فيها، علينا الآن أن نبدأ بموضوع هذا العرض، ألا وهو «الزنوجيّة»، وليسَ المجادلة الفرنسية الانجليزية الحادة. فما هي إذن الزنوجيّة وما هو فحواها الحقيقي؟ وبتعبير آخر، ما هي مقوّمات أصالتها وجِدّتها؟ وهذا ما أودّ الإجابة عنه الآن.

كما تعرفون، أُعطِيَت الزنوجية تعاريفَ جِدّ كثيرة. وأودّ هنا أن أكون في غاية البساطة، وفي غاية ما أستطيع من الوضوح. فيمكن أن تُعرّف الزنوجيّة بمظهرٍ مزدوج: موضوعيّ وشخصيّ.

كانت الزنوجيّة على صعيد التقاليد – وبالنسبة إلى العُلماء، وعُلماء الإثنيّات ـ، ما كان «موريس دُلا فوس» (Maurice Delafosse) يدعوه «النفس السوداء»، وماكان «لِيو فروبِنْيوس» (Léo Frobenius) يُسمّيه «الحضارة الافريقيّة»، أو باستخدام مفرداته: الحضارة الإثيوبيّة. وبالتالي، الزنوجيّة، على الصعيد الموضوعي، ما هي إلاّ طريقةٌ ما لرؤية العالم، ونوع حسّي يعيش به العالم هذا. إنها كما يقول الألمان (Weltanschowng): رواية العالم و(Da – sein) والكينونة. وبتعبير دقيق (Neger – sein) «الوجود الزنجي» وهذه الزنوجيّة بالذات هي التي ستكون اليوم موضوع حديثي.

9- بيد أن ثمّة زنوجيّةً أُخرى، وكنا نشكل مشروعها في الحيّ اللاتيني [الباريسيّ]، خلال السنوات 1931 – 1935. وهذه الزنوجيّة مشروعٌ وعمل، وإنها مشروع بمقدار ما نُريد الارتكاز على الزنوجية التقليديّة لكي نأتي بإسهامنا في حضارة الشمول. وإنها عملٌ بمقدار ما نحقق مشروعنا تحقيقاً حسّياً في جميع الميادين، وعلى نحو ينفرد بنوعه في مضامير الآداب والفنون. وهذه الزنوجية – وهي الحركة التي ينتقدها «فغاليْليه» و«سويْينكا» – لن أتحدث اليوم عنها، ولا سيّما أني قد فعلت ذلك في المقدّمة.

ولنعدْ إذن إلى زنوجية علماء الإثنيّات، وعلماء المجتمع.

يُشكّلُ هذه الزنوجيّة عددٌ من البُنيات والقيم الحضاريّة:

الأخلاق، والمؤسسات، والفن، والأدب. غير أن هذه البُنيات والقيم تشتقّ من حالةٍ ما نفسيّة، ومن حساسية ما، وكما يقول الألمان من (Einfuhlung) أيْنفوهلونغ أي: «الحساسية الخارقة». وانطلاقاً من هذه الحساسية بالذات، ومن سيكولوجيّة الزنجي الافريقي (الزنجيقي)، سنجد مفتاح فلسفتها وفنّها. وليس الأدبُ سوى وجهٍ لهذه الفلسفة ولهذا الفنّ.

وأدعوكم بالتالي إلى التفكير بما يلي: في إفريقيا بالذات، ومنذ ما يُناهز مليونيْ سنة، طَفِقَ «الأوسترالوبيتيك» (Australopithèques) يظهرون وهم الأوائل المُغرقون جدّاً في القدم من البشريّات، ويدعوهم البعضُ «البَشريّات المُجاورة للإنسان» (Para hominines) [اللغة اللاتينية].

ومعنى هذا الأمر أن البيئة كانت مُواتية. فعلى النجود المُرتفعة في إفريقيا الشرقية والجنوبيّة، وهنا بالذات في إفريقيا الوُسطى، وفي لطافة مناخ يُمكنكم أن تعيشوا فيه حتى الآن، في منطقة «الكيفو» مرتفعات شرقية في الكونغو (Kivou)، كانت الحيوانات والنباتات أليفةَ الإنسان. وهنا نُسِجَت آنذاك بين البشر والحيوان والنبات، وحتى عناصر الطبيعة، شَبكةٌ كاملة من العلاقات والتطابقات تكمن في أغوار ذاكرتنا بشكل صور نموذجية أصليّة (Archétypes). وهذه البيئة بالذات على كل حال، هي التي وهبت الزنجيقيّ هذه الحساسية الخارقة التي أبرزها العديد من علماء الإثنيّات.

10- إنّ حواس الزنجيّ متفتحة على كل اتصال وتماسّ، وعلى أدنى الإغراءات وأخفّها. إن الزنجيّ يشعر قبل أن يرى، وتكون ردّة فعله فوريّةً حين يمس الشيء؛ بل حين يمسّ الموجات التي يبثها الشيء من الغيب اللامنظور. وهذه

هي قوّة انفعاله وتأثره التي يتعرّف بها الأشياء. ولقد لاموني – ولا أجهلُ هذا – بأنني عرَّفتُ الانفعال بأنه زنجيّ، والعقل بأنه إغريقي وأوروبي، إذا أردتم ذلك وقبلتم به. وها أنا لا أزال ثابتاً على طرحي ونظريّتي ثبوتاً أشدّ من قبل، ولاسيما أن العلماء، في أيامنا هذه يدعمون هذه النظرية. وأُعيدُكم إلى مؤلّف «بول جْريجيْه» (Paul Griéger) وعنوانه «علم طبائع الإثنيّة» (La Caractérologie ethnique).

إن الأوروبيّ الأبيض يُمسك بالشيء على بعض المسافة منه، وينظر إليه يُحلّله ويقتله – وعلى الأقل – يروِّضه؛ وذلك بغية استخدامه؛ أما الزنجيقي فيستشعر الشيءَ ويحدُسه قبلَ الإحساس به، ويلتصق منسجماً بمَوجاته وأعطافه، ومن ثم ينتقل إلى فعل حُبٍ وعشق، فيتمثّل الشيء بُغيةَ معرفته معرفةً أعمق. فحيث العقلُ الاستدلاليّ العقلُ – العَيْن لدى الأبيض، يتوقف على مظهر الشيء، يقوم العقلُ الحدسيُّ، العقل الاحتضاني لدى الزنجي (وهو يمضي إلى ما وراءَ المرئيّ)، يقوم بالإنطلاق إلى ما تحتَ الواقع في الشيء، لكي يدرك معناه، فيما وراءَ الإشارة وفيما أبعدَ منها. وعلى هذا المنوال لا يكون الشيءُ – بالنسبة إلى الزنجيقيّ – سوى رمزٍ لما تحتَ الواقع، وهو رمزٌ يؤلّف معنى الإشارة الحقيقيّ، وهو الذي يسلّم إلينا في الوهلة الأولى. ولكلّ شكلٍ، ولكلِ سطحٍ، ولكلِ خطٍ ولكلِ لونٍ وللدقائق الألوان، ولكلّ رائحةٍ وأريجٍ، ولكل صوتٍ وجرسٍ أو نأمة، لكلٍّ من ذلك دلالته ومعناه. وها أنا في الحقيقة أُبسّطُ الأمور وأُسهّلها. ولكنْ يبقى أنّ الأوروبي الأبيض هو في البداية إستدلالي. أما الأسودُ فهو في البداية حَدَسيّ. وكلاهما من أرباب العقل: بشرٌ عاقلون (باللغة اللاتينية Homines sapientes)، ولكن بطريقة مختلفة.

11- وبالتالي، يكمنُ العقلُ في أساس علم الكيان (الأونتولوجيا) ورؤية الزنجي للعالم. فالمظاهر المحسوسة المختلفة التي يشكلها عالمُ الحيوان والنبات والمعدن، ليست إلا مظاهر ماديّة لحقيقة أساسية واحدة، ألا وهي الكون، وهو شبكة قوى متنوعة تُعبّر عن كُمُونات حبيْسة مُغلق عليها في «الله»، وهو القوة الحقيقية الوحيدة. وحين كان الأب «بْلاسيد تِمبلز» (Placide Tempels) يقول: «اللهُ قوّة القوى، فالأونتولوجيا الزنجيقيّة لَبِثت على نزعة أُحاديّة وحدويّة: فوحدة الكون تتحقق في «الله»، بتقارب القوى المنبثقة من «الله» والمنظمة في مناحي «الله».

والأمر هذا، هو الذي يشرح كونَ الزنجيّ يتمتع بحسٍّ شديد النمو حيالَ تضامن البشر وتعاونهم، وهذا ما يفسّر روح حواره؛ ولماذا الحوار؟ بالنسبة إلى الأوروبي الأبيض ذي العقل الاستدلالي، كل شيءٍ صحيحٌ أو خطأ، حَسَنٌ أو سيّء؛ فعالم الأبيض عالم تَفرّع ثنائي، وعالم المعارضة: عالم الكُتَل. وبالنسبة إلى الزنجي الإفريقي. كل شيء، كل قوة عقدةُ قوى أوفر بساطةً ذَكرٌ أو أُنثى مثلاً؛ ولا يُمكن تحقيقُها الشخصيّ أن يتأتى من تطابق هذه العناصر ومن حوارها، وهو حوار داخلَ الشخص، ولكنه أيضاً حوارٌ شخصيّ بينيّ (interpersonnel) بين كائنات أو فئات من الكائنات تتكامل فيما بينها.

12- وليست «الأُنْتولوجيا» الزنجيّة الإفريقية أحاديّةً؛ بل وُجوديّة (Existentielle). وترتكز كل المنظومة على مفهوم القوّة الحيويّة، وهذه القوة المتواجدة قبل الكائن تصنع الكائن. وقد وهب «الله» الحيوانَ والنباتَ والمعدنَ والبَشر القوة الحيويّة. وبهذه القوة كل شيءٍ يكون وميضاً لهذه القوة ونزعتها أن تنمو وتترعرع. وهكذا، يرتكز الوجود على الوجود السابق (Préexistence)، لكي يزدهر في وجود أكبر وأعظم. ومن هنا تُبرِّزُ المكانةُ التي يحتلّها الإنسان في المنظومة، بصفته شخصياً؛ إذ يكون حراً بمقدار متصاعد في رحاب جماعة متضامنة. وليست جميع الموجودات الأخرى سوى أدوات تخدم هذا الهدف. لأن تعزيز الإنسان، وهو مركز الكون المنظور، يُفضي بالضرورة إلى تعزيز جُملةِ الشبكة، وإلى تعزيز «الإله» الذي تنبثق منه كل قوة، والذي يتمّم كل قوة، «الإله» الذي هو أكثر من كائن plus) ـ (être، وبتعبير أفضل، الذي هو تمامُ الكائن وكماله، في حين لا يكون الآخرون سوى موجودين فحسب.

13- وعلينا هنا أن نشرح المعنى الذي تتخذه الديانة التي يقوم أساس عملها على الذبيحة الضحيّة. فقد توفي الأجداد، وهم أقدم تعبير إنساني «للإله». ولم يَعُد لهم جسد ولا نفثة حياة. ولكنْ؛ لكي لا يكونوا «أمواتاً تماماً» عليهم أن يسهموا في تعزيز القوة الحيويّة، لمن هو حيّ من الناس، لمن هو موجود، والمُضحّي هو الأقدم في الجماعة، وبالتالي هو الأقربُ إلى الأجداد، والمشتركُ منذئذ في حالتهم، فيقدّم للجَدّ القديم غذاءَ الضحيّة. ومقابلَ ذلك يجعلُ هذا الجدُّ القديم قوتَه الحيويّة تتدفق من خلال المَضحّي في كل الجماعة المتضامنة؛ وتكمن عقيدتها في الأنتولوجيا الوجودية الأُحادية التي تحدّثنا عنها لتوّنا.

إنّ هذا الطابع المزدوج – الوجودي والأحاديّ – نجده ثانيةً في جُملة النشاطات الاجتماعية الزنجيقيّة، وهي بكاملها منتظمة في منحى الغاية نفسه. وكذلك الأمرُ فيما يخصّ الأنشطة الثقافية والأدب والفن أيضاً، بالنسبة إلى الإنسان، هما من أدوات «التَجَوْهر» (Essentialisation).

وكانت هذه الأدوات في الأزمنة السحيقة القدم، جزءاً من الدين. فلا يعني الأمر «الفن للفن» الذي يتابع غاية له «مستقلة»؛ بل الفن الذي نعنيه هو فن مُلتزم بحياة كل يوم، وهو فنّ نفعيّ، ولا أقول إنّه مُناقضٌ للجمال؛ بل على العكس من ذلك. غير أن علم الجمال الزنجيّ الافريقي ليس هو علم الجمال الاغريقي اللاتيني.

وهذا الأمرُ مفارقة، فليس الفن الزنجي جميلاً حقاً إلا بمقدار ما يكون نافعاً، إلا بمقدار طابعه الوظيفي؛ إذ إنه فنّ جماعيّ. وليس الفن شأنَ بضعةٍ من الممتهنين؛ بل شأن الجميع، لأن الجميع يصنعونه، ولأنه يصنع من أجل الجميع. فالأغاني؛ بل الرقصات، تضبطُ إيقاع عمل وتُرافقهُ. فهي تُعين على إتمام عمل الإنسان إتماماً كاملاً. فهذا القناع المحفور يساعد على أن يجعل القوّة الحيويّة للجنّ المُمثّل تنتقل إلى داخل المجموعة، وستكون المجموعة بذلك «مدعومة» «معزّزة» لكي تزدهر وتتفتّح. فيكون عمل الفنّ دوماً، انطلاقاً من التزامه، مطابقاً لمقتضى الأحوال الراهنة؛ على أنه لا ينساق أبداً إلى الطُرَف والنوادر. والفنان يُلازم عصره. فلا يعمل بُغيةَ الخلود؛ بل لخَيْر مجتمعه المتموقع تاريخياً وجغرافياً. فيُقصى عملُ الفن عن التقديس إقصاءً منتظماً، أو يُتلَفُ بعد الفراغ من استخدامه. وبالتالي إلى جانب استقرار نمطٍ زنجيقي ودوامه، ثمّة التنوّع في انتقاء المواضيع، وفي نوعية العمل الفنّي، حسب العصور والحقب، ووفق الطبائع والأمزجة. فهلمّ بنا إلى المزيد من التحليل.

14- إنّ العمل الفني الزنجي يعبّر، بطبيعته عن فكرة هي في آن واحد «شعور – صورة» (Sentiment – image)؛ أي رمز، بينما يجد علم الجمال الغريقيّ – اللاتيني الجمال في تقليد الطبيعة ومحاكاتها، مع أن هذه المحاكاة مُصحّحة وتغدو مثاليَّة. أما الزنجي الافريقي، فينفعل في المعنى المكنون الذي تحويه الإشارة الظاهرة له. وينشأ انفعاله من مشاركته في واقع كامن مستور يشعر به من وراء المظاهر المحسوسة. فالفن الزنجي شرحيّ تفسيريّ لا وَصفيّ. إنّه يشترك في النزعة الحيوية الرمزية (Vitalisme symbolique) التي تنعش «الأنتولوجيا» الزنجيقية وتحييها. وبهذا المعنى، يكون هذا الفن هو الأشد

معارضةً للفن اليوناني الذي هو نموذج يقتدي به الغربُ الأوروبيّ. وقد كتب «إيلي فور» (Elie Faure) في مؤلَّفِهِ «تاريخ الفن» (توطئة للفن الاغريقي) ما يلي: «إن الفن الاغريقي يُعارض جذريّاً المبدأ العميق للفن نفسه. ويقوم هذا المبدأ على أن يتصوّر، من أجلنا، عالماً داخلياً حيّاً، يتمثلُ من وهم كليّ القدرة، وكذلك على أن يُعطينا من هذا العالم صورةً ليست التمثيل الدقيق لعالمنا الخارجيّ، فكلُّ رمزيةٍ غريبةٌ عنه، لأنه «طبيعويّ» (أي مُوال للطبيعيّة) مُوال لنزعة الطبيعةِ ومنحاها (Naturaliste) وإن جعل الطبيعة على مَزيد من الجمال، برغبته في مُطلقٍ قابل للتحقق، فإنما يكون ذلك في المعنى الضيّق الذي لقّنته الطبيعةُ إيّاه. «فهوَ لا يَنقلُ ولا ينمّطُ، ولا يلجأ إلى الهيكليّة، ولا إلى التلخيص». وأنا مَن يُشدّد على الكلمات السابقة.

15- وقد يبدو لكم كل هذا مُجرّداً غير عينيّ. وسأوضح كلامي مستنداً إلى مَثَلَيْن حِسّيّيْن. وأختار «فينوس ميلو» (Vénus de Milo) من جهة و«فينوس ليسبورغ» (Vénus de Lespurge) من جهة أُخرى. وكما تعرفون هذه «الفينوس» الأخيرة هي إحدى الأعمال الفنيّة الأولى للإنسان العاقل (Homo sapiens). إنها إحدى هذه التماثيل الحجرية الصغيرة، وبالضبط هي من حجر «سْتِيَاليْت» (Stéalite) أو من العاج، وقد تَركتْها لنا الحضارة الأولى من العصر الحجري القديم [الحجريم] الأوّل (Paléolithique supérieur) ومن العمل الزنجيّ الشكل «الغريمالدي» (Négroïdes de Grimaldi) وتتميّز هذه التماثيل الصغيرة تميّزاً شديداً؛ بحيث لا يزال نحّاتو إفريقيا السوداء يصنعون منها الكثير، وتختلف «فينوس ليسبوغ» هذه عن تلك بالمعنى والمدلول، وبتعبير آخر، تختلفان بمقصدهما، كما تختلفان بنمطهما، ولكنْ، أولاً بالمعنى والمدلول.

16- قد يكون بمقدورنا القول إن «فينوس ميلو» لا ترتدي أيّ معنى؛ أيْ أنّها، كما يؤكد لنا «إيلي فُور» لا تُعيدنا إلى «فحوى أو مدلول». بالتأكيد، كانت «الفينوسات»، كما تشير الكلمة إلى ذلك، تمثل إلهةً قديمة، في عصر حماسة الاغريقيّين وحميّتهم. ولكنْ، منذئذ أُنزلت الآلهةُ من السماء على الأرض، من الروح إلى المادة. ونعني هنا امرأة في العالم من لحم وعظم. فهي لا تمثل شيئاً أكثر من نفسها. إنّ التعبير «من لحم وعظم» لم يكنْ أوفر وضوحاً وملاءَمة. فالمراد إذن تمثيل امرأة إغريقية لا شيء آخر، فنحتوها على مقاييس «العِرق».

وطفقوا فجأةً يشرحون لنا، شرحاً يليق بالعلماء، أنها ليست من نحت إنسان عاقل من البحر الأبيض المتوسط homo sapiens mediterraneus (باللغة اللاتينية). وبتعبير أدق، إنها ليست امرأة متوسطيّة؛ بل امرأة من البلاد الشمالية. ومختصر القول، «فينوس ميلو» هي نحتٌ فوتوغرافي، لا شك أنها صورة ضوئية مصحّحة، ولكن بمعنى أنّ هذه الامرأة الإغريقية الجميلة كانت تُذكِّر بالنموذج القديم للعرق الشمالي، قبل انغماسه في الدم المتوسطي.

17- و«فينوس ليسبوغ»؟ إستقبلها الناس في بداية الأمر، بصرخاتٍ تنم عن الفظاعة والاشمئزاز، لقلة ما تشبه امرأةً طبيعيّة، ومنذئذ التصقت بها تسمية «فينوس هوتِنْتوت»[1] (Venus hottentote)، لأن النزعة الطبيعية ملازمة لأرباب العقل الاستدلالي. وبدأ علماءُ ما قبل التاريخ بإقامة تماثل ما بيْنَ «نيجرويد جريمالدي» و «الهوتِنْتوت» بسبب نموذجيّة عظام (Stéatopygie) تماثيلهم النسائية الصغيرة، إلا أن تفحصاً فيه المزيد من الانتباه قد كشف أن أهل «جريمالدي» ما كان لهم شَبَهٌ «بالهوتنتوت». فقد كانت قامتُهم تحاكي قوام الفرنسيّين في أيامنا – وليس القوام صغيراً – وما كانت نساؤهم أشدَّ تحدّباً وتكوّراً من الزنجيّات في هذا الزمان؛ فقد خلطوا ببساطة جمالَ المؤخرة (Callopygia) والنموذجية العظاميّة. في الحقيقة كان «نيجرويد[2] جريمالدي»، مثل الزنوج الأفارقة الحاليين، يُضفون على أعمالهم الفنيّة دلالةً ومعنى، وعلى نحو فريد من نوعه على تماثيلهم الصغيرة التي تمثل الخصوبة الأنثوية. وهذه التماثيل ذات التحدّب الجري‌ء، وذات الأشكال المنحنية، ترمز إلى فكرة الخُصوبة. فهي «صور – رُموز»، ولها وظيفة واضحة ودقيقة.

18- أما «الفينوسات الإغريقية»، فكانت تُنحت لمتعة العين، وبخاصة لمسرّة الروح ولذته. وكانت أعمالاً معدّة للزينة، تدغدغ كبرياء ربِّ المنزل، وتحافظُ في آن معاً على جوٍّ من إثارة الجنس والغرام، وهو شبيه بالجو الذي تُحْدِثُه – حتّى الهَوَس – الحضارة الصناعية والفكرية في أوروبا وأمريكا المعاصرتين. أما «الفينوسات جريمبالدي»، فقد كانوا ينحتونها هادفين إلى التناسل، وإلى التعبير عن خصوبة

(1) هوتينتوت: شعب قديم مُترحل كان يعيش في قُطر "ناميبيا" على شاطئ المحيط الأطلسي.

(2) نيجروئيد: زنجيّ الشكل.

المرأة، مساعدين بذلك عمل الأجداد وعمل «الله». وكانت حاملة للفتنة والسّحر. كما أن لها وظيفة أخرى، ألا وهي أنها تُحْيي من يمتلكها ومن يتأملها، فيما وراء هذا العالم الماديّ، وفي عالم الماورائيات، وأن تجعلهم مشاركين في قوّة القوى، ألا وهي «الله». وبموجز الكلام، فنّ «الجريمالديين»، كالفن الزنجي الراهن، لم يكن فنّاً للتأمل؛ بل لتحديد الهويّة والذات. وتنجم عن ذلك الخصائص المتعارضة لفنون الاغريقيين والزنوج.

19-وكما قال لنا «إيلي فور»: «الفن اليوناني لا ينقل، ولا يُنمّط، ولا يُبرز الهيكليّة، وحتى لا يُلخص». إنه، مرّةً أُخرى، فن «العقل – العين». فهو يقلّد الطبيعة ويصوّرها ضوئيّاً (فوتوغرافيّاً). وحين كان ينظر الاغريقيون إلى «فينوس ميلو»، لا بد أنهم كانوا يقومون بردّة فعل ماديّة، لا أقول شَبِقة جنسيّة؛ بل بردّة فعل فكرية النزعة والميل؛ إذْ كانوا يحلمون بحوزة امرأة تُشبه «فينوس»: فارعةَ القوام، مَديدة الربلات، قسيمة «مشيقة»، وشقراء أيضاً. أمّا الآن، فتأملوا «فينوس ليسبوغ». لدى النظرة الأولى، ليست هي امرأة، بل هي أشكال وهيئات، تُشبه الشكل الكروي والبيضوي والاسطواني؛ وهي أشكال تتقابل وتتجاوب دونما تكرار. وبمزيد من التفحّص المتيقظ، نكتشف أن هذه الأشكال إنما هي رأس وجوف وثديان وذراعان وفخذان. فإن «فينوس ليسبوغ» صورة، غير أنها في البداية، إيقاعات. وليس ثمة أية رغبة وحتى لدى الزنوج، في امتلاك امرأة تنفرد بهذه الأشكال. لكنّ الإيقاع، لكن إيقاعات الصورة تستحوذ عليك. إنما هي شبه بريق خاطف مفاجئ، ضربة تطلقها قبضةُ اليد في أسفلِ الجوف، وبوسعها أن تُحدث نوعاً من الانطلاقة الحسّية الشّبِقة، والصوفيّة. فها نحن قد ابتعدنا بُعداً شاسعاً عن إثارة الجنس المُجرّد والعقيم.

20-بالتالي، الفن الزنجيّ على نقيض الفن اليوناني، يُعيد إلى الأمور هيكليّتها، ويُبسّطها، ويُلخّصها. وبتعبير واحد إنّه ينمّطها (Stylise) عن طريق الصورة، وبخاصة عن طريق الإيقاع. فتولّد الصورة من قوّة الايحاء للإشارة المُستخدمة: أعني، من «الدّال» (الذي يقوم بالدلالة)، ذلك أن الصورة هنا ليست صورة مُعادَلة (image équation)؛ بل صورة محاكاة ومُماثَلة (image analogie)؛ حيث توحي الكلمةُ بأكثر مما تقول بكثير. والتفوّق في هذا الوضع سهل؛ لا سيما إن اللغات الزنجيقية هي لغات محسوسة عينيّة؛ وجميع كلماتها من حيث جذورها «حُبلى بالصّور»، أعني بذلك أنها محمّلة بمعنى عَيْنيّ وانفعالي في آن معاً. وفيما وراء «الدّالّ» (الذي يقوم

بالدلالة)، يرى الزنجيقيُّ المدلولَ والفحْوى؛ وبتعبير أدق، إنّه يشعرِ ويُحسّ بالمدلول والفحوى. فإن «الفوّاقع» (أي ما هو فوق الواقع Surréalité) يكمن تحت الواقع. وعلى هذا المنوال إذن السوريّالية، وبتعبير آخر «ألـ ما تحت الواقعية Le sous réalisme) ليست لدى الزنجيقيّين تجريبيّة، كما هي لدى الغرب؛ بل هي صوفيّة، وما ورائية، وتنخرط في «الحياتوية» (أي مذهب النزعة الحيوية Vitalisme) عن طريق «الرمزانية» (أي مذهب الرمزيّة الفنيّ أو الفلسفيّ)».

21-ولكنْ، لا تكفي الصورة لِمَنح العمل الفنّي شعره وتمام قوّته الإيحائية. فالحقيقة، الإيقاع بذاته هو الذي يعبّر عن القوّة الحيويّة، وعن الطاقة المُبدعة. ولا تبلغ الصورة تمام تأثيرها ومفعولها إلاّ حين ينعشها الإيقاع ويحييها. وكما سبق لي وقلت: «الإيقاع هو عمارة الكائن وهندسة بنيانه، والديناميّة الباطنية التي تهبه الشكل ومنظومات الموجات التي يبثها ويبعث بها إلى الآخرين.. فيبتدئ هذا الإيقاع معبّراً عن ذاته بالوسائل الأوفر ماديّة: بالخطوط والسطوح والألوان والأحجام في العمارة والنحت وفن الرسم؛ والتكرار والنّبرات في الشعر والموسيقى، وبالحركة في الرقص. ولكنه حين ينهض بذلك، يُنَظّم كلّ هذا العيني المحسوس في وجهة ضوء الروح ونوره.»

ونجد هذا الإيقاع الزنجي في الفنون كافة، مهما تكن. وبطرق شتى، وبمزج توازي الخطوط وغياب التناظر، وبتركيز النّبرة أو بزوالها، وبتناوب المقطع القوي والمقطع الضعيف، الأمرُ الذي يُدخلُ التّنوع وحتى الانقطاع في التكرار، فيولد الإيقاع ويتعزّز، ويُولد ثانيةً سيّداً مُسيطراً، فيعبّر عن توتّر الكائن في مسير تَجَوهره (Essentialisation). ولا جدال في أن الإيقاع هو السمة التي تمهر الزنوجية («روح الأشكال»): «لِلزِنجيْ وفرةٌ من حسّ الحياة الإيقاعي، بحيث لا يستطيع أن يتصوّره، ولا أن يعبّر عنه إلاّ بالإيقاعات الصوتيّة أو الشكلية أو الملونة البسيطة؛ غير أنها لا تقبل الكبْت، كخفقات قلبه سواءً بسواء»، نعرف اليوم أن الفن الزنجيّ أقل بساطة مما كان يعتقد «إيلي فور»، منذ أربعين سنة مضت، ومنذ ذاك الحين صنّفه «أندريه مالرو» (Andre Malraux) بين الفنون الكُبرى، إن لم يكن بين الفنون الكلاسيكية. ومع ذلك، يدأب الجميع على أن يجدوا فيه هيمنة الإيقاع وسيطرته.

هـذه هـي إذن القيم الهامـة الأساسية والخاصـة بالزنوجيّـة: موهبـة انفعاليـة نـادرة، وأنتروبولوجيـا وجوديـة وأحاديـة، تُفضي عـن طريـق سـوريالية صـوفيّة إلى فـنّ ملتـزم ووظيفي جماعي وراهن، يتسم نَمَطُه بالصورة المشابهة وتوازي الخطوط غير المتناظرة. وهذا ما نأتي بـه إلى «موعـد لقـاء العطـاء والأخـذ»، في قَرنـنا هـذا، قـرن حضارة الشمول والعالميّة.

22-ولنتساءَل الآن، ما هي خُطوط الزنوجية ومُكْناتِها في موعد لقـاء الأخـذ والعطـاء، ألا وهو «الأنسية»[1] (أي النزعة الإنسانية) في القرن العشرين؟ ولـن نـتردّد في قولنـا إن هذه الخطوط عظيمة دونما حدود، لأن المنـاحي المعاصـرة للفلسفة والعلـم والفـن مسوّغة بحدُ ذاتها لإنشاء حركة الزنوجية، ومع ذلك قد استمدّت البحوثُ الجديـدة في ميادين الفلسفة والفـن وحيَهـا مـن الـروح نفسها الـتي أنعـشت دومـاً الحـضارة الزنجيقية وأحيتها.

كان بعض الروّاد، منذ نهاية القرن الثامن عشر، قـد طفقـوا يتهجّمـون في الغـرب علـى النظام القديم الذي كانت «المدرسانية» (أي النزعة المدرسيّة Classicisme اليونانيـة اللاتينيـة) ترمز إليه. وكان هذا النظام يُمسي كابحاً وطوقَ عبوديةِ اليونانيـة اللاتينيـة ترمـز إليـه. وغـدا هذا النظام كابحاً وطوق عبوديـة ومـصدرَ ذُبـول وخُمـول. وإن الأب «غريغـوار» المنـاهض للرق هو الذي أصدر مؤلفه في قلب باريس (عام 1808) تحت عنوان «عـن أدب الزنـوج». وفي نهاية القرن التاسع عشر بالذات، اندلعت الهجمةُ ضـدّ «العقـل — العـين» بطريقـة أوفـر منهجيّة وأشد قوّة، بعد انحطاط «البارناسيّة» (Parnasse) وبخاصـة بعـد انحطـاط «الطبيعيـة» (أي النزعة الطبيعية الفنّية Naturalisme). وأقام «برجسون» عام 1989 (في دراسته الـشهيرة «عن المعطيـات الفوريّـة للـوعي والإدراك»)، المعارضـةَ بـين الحَـدْس والعقـل الاسـتقرائي. وأنتم تعرفون نظريتّـه إنمـا بالحـدس وحـده نـستطيع أن نـولج، في الواقـع، رؤيـا متعمّقـة، متجاوزين قشرة الأشياء السطحية، وهي موضوع العقل الاستقرائي. وكان الـشاعر الفرنـسي «أرتور رامبو» Arthur Rimbaud 1891 ـ 1854)، في مضمار الأدب، ماضياً في انتسابه إلى الزنوجيّة: فقد أعلن في «فصْل في الجحيم» قائلاً: «أنا زنجيّ!». ولم يتأمـل الأدبـاء في هـذه الصرخة تأملاً كافياً. فحين أدار ظهـره إلى أوروبـا وأدبهـا وفنّهـا — وبمـوجز الكلـم — إلى عقلها المفكر المنطقي، إلى علم للقصيد والعروض إذ قـال: (أَحكمتُ شـكل كـل حـرفٍ

(1) من الأفضل أن نقول (الإنسَانويّة) لأن الأنسية مشتقة من (الأنس) وليس من الإنسان [المترجم].

ساكن وحركته، وبإيقاعات غريزية، اغتبطت باختراعي كلمةً شعريةً تكون، في يوم من الأيام، على متناول «الحواس كافة» وأنا الذي أشدّد على الكلمات).

23-وكانت حركاتٌ فنّية جديدة تنشأُ في الحين نفسه، وتستند كلُّها إلى فنٍّ للفاعل (Sujet) والروح، ولم تعُد مرتبطة بالشيء والموضوع. ولم يَعُد الأمر يعني مجرّد إنتاج هذه المظاهر المحسوسةَ مُجدّداً؛ بل كان يعني تدجين القوى الغامضة، ولكنْ المتفجّرة الراقدة تحت قشرة الأشياء السطحيّة. ولزامٌ على الفنان، في مُختصر الكلام، أن يعبّر بطريق سريرة دخيلته (Intériorité) عن دخيلة عصره. وانطلاقاً من النزعة التعبيرية الأدبية والفنية (Expressionnisme) ووصولاً إلى «التكعيبية» (أي مذهب التكعيب الفني Cubisme). وكانت هذه النزعة تنساق إلى مزيد من الدّقة والوضوح، وإلى الفن التجريدي، وإلى فنٍّ كان في البدءِ جُملةً من الألوان والأشكال، إلى فن منزّه تماماً عن الطبيعة المجاورة.

وكان بعضُ العلماء ينساقون، حتى في المضمار العلمي، إلى إعلانهم أنّ القوانين الفيزيا – كيميائية، تحت مظاهرها الثابتة غير المتحوّلة، ليست إلا تخمينات فيها الكفاية من الغلاظة وعدم الدقة؛ وبأفضل ما يقال عنها، هي إمكانات وقدرات. وإن كل شيء بالحقيقية، عدم استقرار وقلقلة، نتيجةٌ للتفاعل المتبادل الذي تقوم به الجزيئات بعضها على البعض الآخر. وكانت المشاجرات حول القدرية ونظريات النسبيّة والكمّات تزعزع أمْتَن أسس العلم، رافضةً البَديهيات المسلم بها لدى عامة الناس. وما كان «ألبير أينشتاين» Albert Einstein (1955 ـ 1879) (عالم فيزياءَوي سويسري اشتهر بمذهبه «النسباني» الذي يقول بأن المعرفة تبقى في حدود مذهب الأمور النسبية relativisme) يتردّد في أن يجعل من الانفعال منبعَ العلم، لا الفن فحسْب. وعلى كل حال منبع الاكتشاف العلمي. وإن تطور العلوم الذريّة كان يؤكد المقولة بأن المادة والطاقة هما جزء من الواقع الواحد نفسه، بَدل أن تكونا منفصلتين انفصالاً تامّاً، وكانوا يدعوننا إلى أن ندمج في الفضاء ذي الأبعاد الثلاثة بُعداً رابعاً ألا وهو الزمن.

24-وأخيراً، وليس آخراً، كان «بيير تيلار دوشاردان Pierre Teilhard de Chardin»)[1] يُقيم حصيلةً من هذه النزعات والبحوث والاكتشافات والنظريات. وإذْ تسامى

---

(1) كاهن يسوعي كاثوليكي 1955) ــ (1881 فيلسوف حاول تقريب الكنيسة من العلوم المعاصرة ومن مؤلفاته "الظاهرة البشرية" (1955) Le Phénomène Humain.

متجاوزاً الانقسامات الثنائية (Dichotomies) الكلاسيكيّة في شميلة أُخرى، كان يفرض في البدء وحدة الكون الأساسية والحيّة. فهو يرفض التمييز بين المادّة والروح. فليس ثمّة سوى الطاقة، وهي شبكة من القوى تتبدّى تحت مظهرين. فمن جهة هنالك الطاقة التماسيّة (Energie tangentielle) وهي طاقة الخارج الظاهر وهي ماديّة وكميّة. ومن جهة أُخرى الطاقة المركزيّة المحوريّة (Energie radiale) وهي طاقة الداخل الباطن وهي نفسيّة ونوعيّة. والطاقة المحورية المركزيّة إنما هي الطاقة المُبدعة، بينما ليست الطاقة التماسيّة سوى إنتاج فرعيّ ناجم عن عمل مراكز الوعي البسيطة البدائية. وباختصار، يرى «تِيْلاردوشاردان» أن الطاقة المركزيّة هي العنصر الأساسي، و«القماش» الأوّل للكون. وفي «ما يسبق الحيّ» (Prévivant)، لا تزال القوانين الفيزيا – كيميائية صالحة، لأن مراكز الوعي البسيطة البدائية – تكاد لا تُدرَك بالحواس. ولكنْ في «الحيّ» يتطور الوعي تطوراً متصاعداً بمقدار ما يتنامى التعقيد. وبهذا الشكل يتم الصعود من النبات إلى الإنسان. وللإنسان نزعة لتحقيق نفسه في شخصه، بالحريّة أعني في «الكائن – المزيد» (L'être plus) الروحي، عن طريق التطور المتناغم لعُنْصري النفسْ المتكاملين، ألا وهما القلب والرأس، وهما العقل الحدسي والعقل الاستدلالي.

25-وهكذا، فإن النزعة الأَنَسيَّة (أي النزعة الإنسانية) الزنجيقيّة، في القرن العشرين – وهي بتعبير دقيق «الزنوجوية» بمعناها كحركة ثقافيّة وكمشروع عمل – تلبّي تماماً ما تنتظره الإنسانوية المعاصرة، فإنّ فنّانين كمثل «بيكاسو» و«براك» قد جعلوا نَمَطَ الفنّ الزنجيّ ينخرط في أعمالهم ويتكامل فيها. وبالتبعيّة، هذه الأعمال أروع جمالاً وأوفر غنى وأوسع شمولاً. وهذا هو التأكيد على كوْن الزنوجويّة حركةً تلتحق بتيارات الفكر المعاصر، كما تُوصف في السطور التالية التي خَطّها «غائيتان بِيْكُون» (Gaétan Picon)، ونقتطفها من مؤلفه: «لوحة بانوراميّة للأفكار المعاصرة» (Panorama des idées contemporaines). «تشهد الآن ارتداداً إلى فكرة الموضوعيّة. إذْ نرى الباحث حيثما كان يتورّط في بحثه الخاص، ولا يكشف عنه إلاّ ويَحْجبه ويشدّه. فلم يعد نور المعرفة هذا الضياء الذي يحوّل ولا يستحيل، والذي يحطّ على الموضوع من دون أن يلمَسَه، ومن دون أن يدعَ الموضوعَ يلمَسه. إنّه بريق خاطفٌ عَكِرٌ يَلِد من تعانقهما. إنّه برق تماس، إنه مساهمة واشتراك

مُوَحَّد.» وأشدّد ثانيةً على أن هذه التعابير إنما هي التي يستخدمُها علماء الاثنيات المختصون بإفريقيا الزنجيقية، ويستخدمونها استخداماً دارجاً.

ويبدو من هذه السطور التي كتبها «غائيتان بيكون» أنها تُعلنُ انتصارَ العقل — العناق» raison – étreinte لدى الزنجيقي انتصاراً واضحاً على العقل — العين (raison – oeil) لدى الأوروبي الأبيض. ولا بدّ لنا أن نكون متواضعين، وأن نتجنب الاعتزاز بالنصْر. وبالحقيقة، يتموقع المستقبل الثقافي للعالم في توازن بين صيغَتَيْ المعرفة هاتين، وكل منهما ضروري سواءً بسواء، وسببُ ذلك أن الحدس إنْ قام بالاكتشاف والتركيز الجامع، فالعقل الاستدلالي يقوم بالتحليل بُغيةَ استخدام الاكتشاف استخداماً عمليّاً.

* * *

وستكونُ هذه الكلمة خاتمتي:

إنّ الثقافة الحقيقية تجذّرٌ واجتثاث. تجذّر في أقصى أعماق مسقط الرأس، وفي تُراثه الروحي. ولكنه اجتثاث: أي انفتاح على المطر والشمس، وعلى الإسهامات المخصِّبة من الحضارات الأجنبية. وفي البناء العسير لإفريقيا القرن العشرين، نحتاج إلى أفضل ما في الروح الأوروبي، وبخاصةٍ إلى أمثل ما في النزعة الفرنسيّة وكيانها.

ولم أرغب في القول إنه قد أزف الوقت لرجوعنا إلى «ديكارت»(1) وإلى روح المنهج والتنظيم؛ بل من الضرورة أيضاً أن نلبث متجذّرين في تربتنا. فلا بد للضياء «الكارتيزي» (أي الديكارتي) أن يضيء، ولكن على نحو أساسي هام، لا بدّ له أن يُضيءَ كنوزنا. وإذا ما أعوزتنا أَقْنِيةُ المنطق، فإنما ذلك للتحكم بمصير الكونغو وإحكام تُراثه.

وأقول مرّة أُخرى إن النزعة الإنسانويّة للقرن العشرين هي في موعد مع الأخذ والعطاء. وبهذا المنحى وحده، ستكون النزعة هذه حضارة الشمول العالميّة.

---

(1) ديكارت Descartes فيلسوف وعالم رياضياتي 1650) — (1596. واشتهر بمؤلفه Discours de la methode (1637)

قصائد

كونغو[1]

«فويْ» من أجل «كورات»[2]

ثلاثة، و«بلافونغ» واحد[3]

ـ إيهِ يا كونغو أنتَ إيهِ!
لكي أوقّع اسمك العظيم
على المياه ومن الأنهار الأديم
فليُثْرَنَّ مشاعرَها
صوتُ «الكورات» «الكوياتية»[4]
فإن مداد الكاتب يبقى
منسلخاً عن كل مذكّره
ـ إيه أيتُها الكونغو!
أنت المنداحة على سريرك
من الغابات
أنت المليكة على إفريقيا المروّضه
والتي تقوم مرتفعات جبالك الخصيبه
ناهضة برايتك سامقه[5]
ـ لأنك حقاً امرأة
أقسم بهامتي ولساني

(1) كونغو: بدلاً من كونغولية، ويدمج الشاعر اسم نهر الكونغو في حديثه إلى محبوبته والمياه.

(2) «فوي» Woï لربما لحن أو قصيدة.

(3) «بلافونغ»: آلة موسيقية وترية في الكونغو.

(4) «كورات»: آلة موسيقية أفريقية / «كوياتية»: نسبة إلى قبيلة كونغولية.

(5) فـ = O الحرف الفرنسي. لا تنقيط في هذه القصيدة.

أجل أنت امرأة
أقسم باحشائي
- وأنت والدةُ كلّ هنيةٍ من الأشياء
ولكل ما له عرنينان
من التماسيح وأحصنة الأنهار[1]
«الإيغونات وخراف البحار[2]»
ووالدة السمكات الخطافات[3]
وأنتِ والدةُ الفيضانات
وبقوت الحصادين ترفدين
إيه أيتها المرأة العظيمه
أنت الأمواه المشرعات
على المجاذيف من الزوارق والجوجوات[4]
أنت عشيقتي ساوو Sao[5]
بفخذين عنيقين تنعمين
وبذراعين مديدتين تهنئين
من نينوفرات ساجيات
وأنت امرأة ثمينةٌ غاليه
من منابت «أوزوغو» متحدرة[6]
وأنت جسدٌ من زيت ثمين
وعصيّ على الفساد، متين

(1) أحصنة النهار hippopotamus (كلمة يونانية).
(2) خراف البحار la mateins.
(3) سمك يطير.
(4) جؤجؤ: صدر الزورق.
(5) ساوو: قبائل إفريقية قديمة في «التشاد» ومشهورة بصنع تماثيل صغيرة خزفية.
(6) أوزوغو ouzougou: اسم قبيلة إفريقية أصيلة.

جسدٌ أديمهُ من ليلٍ ماسي
- يا أيتها «الإلهة» الساجية من العلاء
وتلبث بسمائك على صفاء
وعلى اندفاق دمائك
فهو يبثُّ الدوار
إيه أنتِ على البرداء عصيةً Impaludée
من منبت سلالتك النقيّه
- تمتامٌ أنتِ! أنت تمتام
من قفزات النمور
ومن استراتيجية النمّال
واستراتيجية الحقود
وهي في اليوم التالي لزجات
ومن أوحال المستنقع منبجسات
واهاً على كل هينةٍ من الأشياء
من الأتربة الاسفنجية
ومن «الأبيض» عذوبة الأغنيه[1]
ولكن، هيا انتفضي وتحرري
من كل ليلةٍ عن المسرة عازفه
وترصّدي صمت الغابات السامقه
فهلاّ أغدو الغمدَ الرائع
والقفزة التي لها من الأذرع
ست وعشرون ذراعاً
وفي إحدى الرياح الصابيات
هلا تكونين من الزورق انهزامَه
على اندفاعة جوفك الملساء الناعمه

(1) الإنسان الأجنبي الأبيض.

ـ واحاتُ نهديك جُزر الهوى
وهي تلال «الغونغو» والعنبر
بل هي دبغات الطفوله
ودبغات «جُوال» Joal
ودبغات «ديئيلور» Dilor
بل هي الليالي في «إرمونونفيل»[1]
خلال فصل الخريف الجميل
وقد كان الطقس على جم من البهاء
وعلى فيضٍ من الرقة العذوبه
ومن ثغرك تويجات بيضاء ملاحة
والأزاهير الساجيةُ من جُمة شعرك
وسيما دماثة أحاديثك الرائعه
خلال عيد الهلال القشيب
حتى بلوغ منتصف الليل
من دمي
فهيا حرريني من ليل دمعي
فهو يترصد من الغابات
صمتها الأبكم
ـ أنت يا عشيقتي لك كشح
يجعل زيته روحي وكلتا يدي
على إذعان وانقياد
وتغدو على انبجاس قوتي
وهي دون رعايةٍ كابحه
فيما تلبث عزتي خانعه

(1) مدينة فرنسية، مسقط رأس الأديب ج. ج. روسّو الفرنسي، مشهورة سياحياً ولها جانب يسمى «صحراء» Ermenonville

وهاهي معرفتي
عن إيقاع غريزتك
وهاهو زعيم الجماعة
يعقد اندفاعهُ بجؤجؤ جنسه
كما يفعل القناص المزهو الجسور
لخراف البحور
أما أنت أيتها الجريسات
فهلا توقعين الألسنات
هيا وقعي من المجاذيف الإيقاعات
ووقعي رقصة «سيّدها»
آهاً! جديرٌ بالكوارس الظافرات
زورقه من «فديوط»[1]
وها أنذا أطالبُ على مرتين
لجميع التمتامات بيدَين
ومن العذارى أربعين
بغية التغني بإيماءات اليدين
للسهم المتوهج هيا وقعوا
وللمخلب عند الظهيرة وقعوا
وهيا وقعّي
يا أصوات «الغوريات» المزعجه[2]
ووقعّي من «المياه العظيمه»
أصوات خريرها
ووقعي المنيّة على ذؤابة المسرّة الهنيّه
حين تُسمع نداءات الهاويه

---

(1) Fadyoutt: مدينة مصرية [؟].

(2) غوري، غوريات Cauris: نوع من النقود الصدفية القديمة في إفريقيا.

وهي على كل اعتراض عاصيه
- بيد أن الزوارق
ستنكفئ إلى الحيا
بفضل نينوفرات زبد المياه
وسوف تعوم العذوبه
من قصبات البامبُوات
في الصبيحات الشفافات الوضاحات
لجميع العالمين!.

الإعصار /1

يَجتث الاعصارُ كلَّ ما هو حولي
بل يقتلع الاعصارُ كل أوراقي
ويَمحق من الكَلِم والحديث كلَّ تافهه
وفي كل صمت مطبق
تزمجر أعاصير الجوى
ويُحلّق السلامُ على يباسِ العاصفه
وعلى فُصول الأمطار المولِيه

●

إيه أنتِ أيتها الرياحُ العابراتْ
وأنتِ يا رياحَ الفصُول الزاهياتْ
هلا تُضرمين النارَ في أرجائنا
وفي كلّ زهرةٍ من أزاهير رُبوعِنا
وفي كل تُرّهةٍ نافلةٍ من أفكارنا
حينَ تُعاودُ الرمالُ فتنهال
على كُثبان أفئدة الرجال
وأنتِ أيتها النازلَة هلاّ تنصرفينْ
وكلَّ إيماءاتِك المَسرحيّةِ تَهجرينْ

وهيّا أيها الأطفال إلينا
وعَن ألعابكم هلاّ تعزفونْ
وعن ضحكاتِكم العاجيّةِ ترتدعونْ!..

الإعصار /2

أمّا أنتِ!
فلتُحْرقَنّ النارُ صوتَكِ
بل لتُحرقَنّ النارُ بدَنَكِ
فيجف في دخيلتِك أريجُ شهوتِكِ
وهي النارُ تضيءُ دُكنة الليالي
وكذلك أوراقَ النخيل!

وأنتَ أيها الروح الأمين
أجّج بنارِك شفتيّ العَندميّتين
وانضحِ الأنغامَ على أوتارِ «كوراي»[1]
وليسمُ نشيدي سامقاً مدوّيا
كمثلِ إبريزِ «غالام» زكيّاً نقيّا![2]

أغنية النار /1

يا ناراً يرمقها في الليل بنو الإنسان
في دجنةِ الأعماق السحيقة دون أمان
إيه أيتها النار تحترق دون أن تدفّئ
وفي آنٍ لا تُحرقُ بل على بريق مُتألق
أنتِ نارٌ تطير دونَ فؤادٍ وآفاق

(1) آلة موسيقية إفريقية.
(2) غالام" أرض كانت زاخرة بمناجم الذهب.

لا كوخَ لها، ولا عيلةً أو ولداً يُطاق
يا نارَ سَعَفِ النخيل الشفاف
ها أنذا امرؤٌ صلد لا يَخاف
بِكِ أستغيثُ وأبتهلُ إليكِ
أنتِ نارٌ للسِحر وللسَحَرةِ نار
فتُرى أينَ والدُك؟
وبراحاً أينَ والدتُك؟
ومَنْ قوّتُكِ ورَعاكِ؟
أو لَستِ أنتِ والدتك وأباكِ؟
تمرّينَ ولا أثرَ تَدَعين
ومِنَ الحطب اليبيس لا ولن تولَدين
وعلى ذاتِ أرمدةٍ لك تستحوذين
ولا تأبهينَ حينَ تموتين ولا تنمحقين
وفيك تتحوّل الأرواحُ الهائمات
ولا أحدَ منّا يدركُ هاتيكَ التحولات

أغنية النار /2

إيه يا نارَ السّحرِ ونار السّحَره
يا روحَ كلّ مياهٍ أجاجيَه
وهي أرواحٌ سُفليةٌ أوجيَه
يا أيها البرقُ اللمّاحُ وأيها اليَراع
يُنيرُ ظلمةَ الغدير وحتى القاع
أنت أحدُ طيورٍ لا مُجنّحه
لا جسدَ لكِ بل أنت مجردُ هَنَه
يا روحَ «النار» بطاقاتٍ تنعمين
فإلى صوتي هلاّ تنصِتين
فأنا من أُناسٍ كُلَّ ذُعرٍ يجهلون

لكنّهم بكِ يَستغيثون
وبراحاً إليكِ يبتهلون!..

الأصالة /1

أنتم يا أيها الأولاد الفتيان
أنتم الذينَ قد قَصُرتْ ذاكرتُكم
فما الذي أنشَدتْه «الكوراتُ» لكم؟
ها قد تلقَّنتم اللغة اللاتينيّة
وحَفظتُم سلالاتِ أسلافكم «الغالبين»[1]
كذا قد قال لي عنكم القوّالون
وقد غدوتم «دكاترةً» من «السّوربون»
أنتم بأنماط «الشهادات» العلمية مُكتظون
وها أنتم صفائحَ الأوراقِ تُكدّسُون
وكأنّها على غِرارِ دنانيرَ ذهبيّه
وعلى ضوءِ المصابيحِ مَحصيّه
كما قد اعتادَ على هذا والدكم المرحوم
ألذي كان يَعُدّها بأنامله الكَزِمه!
وها هنّ فَتَياتُكم يتبرّجنَ
وتقاسيمَ وجوههِنّ يُشخّصْنَ
كما تسعى إلى هذا المومسات
وبغيةِ الزواج الحر يتمشّطنَ
وقبعاتِ نساءِ «الشمال» يعتمرنَ
وإلى تبييض عِرقهنّ يَسعَينَ
هكذا لِيَ قد قالوا
ولم يكذبوا..

---

(1) طوال الاستعمار الفرنسي.

الأصالة /2

فهل أنتم على غبطةٍ تُصبحِون؟...
وهل لزامٌ عليّ في أيامي الراهنة
أن أروي لكمُ المآسي السالفه
وملحمةَ كلّ ما فعله الأقدمون؟
فهَيّا انطلقوا الآن.. مُسرعين!
هيّا اتلوا مسابحَ المعابد المقدسة
فهي تتعاقبُ على «السابلة العظيمة»

●

هيا اسلكوا هذي الطريقَ الملكية
وفيما تمضونَ هلاّ تُمعِنون وتتفكرون
فهذا هو السبيلُ العسيرُ من الضرّاء
وفي آنٍ سبيلُ الانتصار
وسبيل المجد والفخار
إذاكَ يجيبُكمُ أئمةُ كُهانِكم
قائلين،
«صوتُ الدم» الظليم
إذّاك يُحَيّى «الظافرون» مسعاكم
وسوفَ يصبح أبناؤكم
أكاليلَ ناصعةً بيضاء
لجميع هاماتِكمُ السوداء!

«كايْ – مَاجَانْ»[1] /1

«كايْ – مَاجَانْ» أنا..
وأنا الأول من بني البَشَر
مليكُ الليل الغيهبيّ
وسيّد الليلِ الزُجاجي
هَلمّي إلى رَعْيِ العُشبِ يا ظبائي
في ملاذٍ من الأسود ستلبثينْ
ولسماعِكِ سحرَ صَوتي تترصّدينْ
أمّا دهشتُك الوَديعة
فسوفَ تُرصّعُ سهولَ الصمتِ والسكينة
وها أنت كل أزاهيري
وبالأحرى في كلّ يومٍ كواكبي
وبِبَهْجةِ ولائمي ستنعمينْ
وبِرَخاءِ أثدائي الثريةِ هَلا تطمعين!
أما أنا، فلا أطعَمُ مُتقوّتا
فَمِنَ الفرحة منبتٌ ومعينٌ أنا
فهَلُمّي إلي وارعَيْ أثدائي
فهيَ أثداءُ رجالِ أزاهيرِ عِرقي
والعشبُ الحليبيُّ يزخرُ على صدري

●

ولْيُشعلوا في كلّ أمسَيةٍ
إثني عشرَ ألف نجمةٍ

(1) اسم ملك زنجيقي جبّار.

«كايْ – مَاجَانْ» /2

على مدى فسحة الساحه
أجل على أعظم ساحه
فهيا سخّنوا عشرةَ آلافِ قصعه
وأفعى البحار سوفَ تُطوّقها
مِن أجل حُشود أتباعي
ذوي السّمتِ والتقوى العريقين
وهلاّ ما أُريد يفعلون
لأجلِ أشدان كشحي وأعطافي.! (...)

●

أقول «كاي – ماجانُ» أنا
أنا مليكُ النجوم والأقمار
وأنا أشفعُ الليلَ بالنهار
ألستُ أمير «الشمال» و«الجنوب»
ولِنور الشمسِ الشارقة أمير
وأنا السّهلَ الفسيحَ الخضير
أُشرِّعُ على ألفٍ مِنَ النزوات
وألبث الرحيمَ والسخيّ بالهبات
فيها تنصهر المعادن الثمينات (...)

●

فهيّا إليّ واهجعي
يا شوادن أعطافي وكشحي
تحت هلالي القمري!...

رسائل إلى الأميرة / 1

كانت تُدمدِم ذاكرتي،
«بيلبورغ»، «بيلبورغ»!
وفي المركب الذي يُقلني
لَبثتِ الآلاتُ تُوَقّعُ مقاطعَ اسمِكِ
أنتِ يا أميرتي!
كما تُوقِع مقاطعَ «إفريقيا» المُعتِمه
وكانت يداي مُعطرتَين بشذاك
وبشَذا عطر أشجار الصنوبر
وكلاهما يُعطرا رِقادي
كما في تلافيف قديم زماننا
وثمارَ الغُوافة في حديقة طفولتنا (...)

●

وأنتِ يا أميرةَ «بيلبورغ»!
تحتَ أيةِ سماءٍ من السماوات
قد كان يُزهِرُ وقارُ هَيبتيكِ؟
هل كانَ يُزهِر في أقطار «الشمال»
أم في رحاب «أُوينسترهام» بقصرك
فقد بقيَ مُشرَّعاً على الرياح والبحر؟ (...)
أم أنت في باريس الآن
إذ دنت تباشير الشتاء
ومِن أقطار «الشمال» يصحبكِ أُمراء
وقد نزلوا من هناك والشمسَ يرتادون
وفي الشوارع حيثُ يحل النور
وعلى الحِجارةِ العاجية
وعلى الحجارة القديمة البرونزية
حيث الأزاهير الزاهيات
وأصوات النساءِ البلّوريات
وحيث النفوسُ أوفرُ بَراعةً

رسائل إلى الأميرة / 2

تحت تألق أنوار الصالونات (...)

●

إني مصمّم على نوع من الانعزال
كما أنا مصمّم على التفكر في الأحوال
كما في ذكراكِ ومُغيّبات ألغازكِ
عقدٌ يُطوّق عُنقي هيَ صداقتُكِ
بل هي قُرطانِ يُشَنّفانِ أذُنيّ
والأملُ في العودة يحدوني
وقصيرةَ الأجلِ سَتلبثُ مُهمتي
لأني لا أزالُ على ثقة «أُمّتي»
واسمَ «المُتجولِ» قد أطلقوا عليّ!... (...)

●

أيتها الأميرة الحبيبة الحسناء
هل هيبةُ وقارِكِ على هناء
في هذه الليلة القمراء؟
وكذا ساقاك المعشوقتان
هما بالذهب الأبيض مطوقتان؟
وشفتاك القرمزيتان
تعبق بهما غابات الصنوبرات؟
وكما في ما حدثَ بالأمس
هل تُلهبان رؤوسَ السفارات؟
أيتها الأميرةُ، هلاّ تُسرعينَ
إن كانت ذاكرتي كما تتذكّرينْ
فبمَدَى هِلالٍ قمري
بَراحاً لنْ تستغرق طويلاً إقامتي
وهَا هي مِن الأسَفِ هَمَزات

وهَا هِيَ الأشواقُ إلى بلادي السوداء
لا تزال تهمزُ حناياي وكشحي!...

أغنية

غزلتُ لكِ أغنيه
بألحان عذبة شجيّه
كما في الظهيرةِ همسُ الحَمام
وبينَ يديَّ لبثَ «الخُلام»
بأربعةٍ من الأوتار الصَادحات
فهو يُصاحبني سَاجيا!
ولقد نسجت لكِ أُغنيتي
بيدَ أنكِ إليَّ لم تُنصتي
وهبتُك الأزاهير برية
تضوعُ بعطورٍ رَخيّه
كغُموض مُقلتيْ أحد السَحَره
لبثَ الغَسقُ طَاحاً في «سانغومار»[1]
كما قد كانَ في مدينة «سانتومار»[2]
بَرِّيةٌ وهبتُكِ الأزهار
فهلمّي إليّ بتمام الاختيار
ولا تدعي الأزاهير ذاويةً تغور
أنتِ! يا مَنْ تثلجين الصُدور
بجمٍّ من محاسن ألعابِ البشر!...

---

(1) يقول ل.س. سنغور: "القصيدة أغنية بل موسيقى... ولذلك في طليعة القصيدة أُشير إلى آلة موسيقية" فتُلفظ الكلمات أو تُرنم أو تُغنى على إيقاع ألحانها... و(الخلام): آلة موسيقية زنجيقيـة ذات أربعـة أوتار كالقيثارة.

(2) مدينتان في شمال فرنسا (وألمانيا).؟

دعاء إلى الأقنعة / 1

يا أيتها الأقنعة! إيهِ أنتِ...
السوداءُ منها، وكذا العندميه
أيتها الأقنعة المبرقعةُ أنتِ
وأنت المنتشرةُ في شتّى الجهاتِ
هناكَ حيثُ يظل الروحُ ينفَح
في ظل الصمت والسكينة أُحيّيكِ!
أمّا أنتَ أيها القناع فلستَ الأخير
إيه أنتَ يا قناع الأجداد الأثير
يا مَن يُشخّص رأس الأسود..
أيتها الأقنعة الزنجيقيّات
أنتِ تحرسينَ هذه الإيقاعات
وتحظرينَ كل الضحكات الأُنثويات
وتُحولين دونَ البسمات الذاويات
ها أنتِ تُقطّرينَ نسائمَ هذا الخلود
حيث أستمتعُ بأهازيج الجدود
يا أقنعةً تلبث صفحاتُها نقيةً وادعه
ومن كل غمّازةٍ أو أساريرَ خاليه
فاللوحةُ هذي أنتِ رَسَمتِها
وكذا وجهي أناء، وهذا المُحَيّا
على مذبح القرطاس الأبيض ينحني
وعلى كل ملامح رَسمِكِ ينثني
فهلاّ إليّ الآن تنصتينْ
ها هي ذي العزيزةُ إفريقيانا
وهي التي تغور الممالك فيها وتتفانى
إنه نسيس روح أميرةٍ أثيره

دعاء إلى الأقنعة / 2

وهي أميرة بكل شغفٍ جديره
هي أميرة تموت كما أوروبا تزهق
فيما الحبلُ السّريّ يوثقنا بها (...)

●

أيتها الأقنعة! هلاّ بمُقَلِك تُحدّقين
حدّقي إلى آبائكِ بالإيعاز يأتمرون
وكلَّ يوم من أيام عمرهم يهبُون
كما يفعلُ البائس بآخر رداءٍ يقتنيه
كيما نجيب بدورنا بأننا ماثلون
حينما يُبعث العالمُ مجدّداً على وثوق
كما لا بد من الخمير الأبيض الدقيق
فَمن يُلقن العالمَ الآليَّ إيقاعنا النسيق؟
ومَن يهزج أهازيج سرور العاملين
لكي يُوقظَ اليتامى والراحلين
عند انبلاج فجر النهار؟
فهيا الآن تكلمي بصوتٍ جهيرٍ!
مَنْ هو الذي يُنعشُ ذاكرةَ البَشر
لِمَن تمزّقت آمالهُ في هذا الزمان
أجل! ها نحنُ نلبث «أهلَ الأقطان
وأربابَ القهوة والزيت ونسغ النخيل»
وفي كل يوم هكذا يقولون،
إننا رجال الموت. ويكرّرون
بل إننا أهل الرقص والفنون
وبالرقص يلبثون جديرين
وتشتد أقدامُهُم فيما يخبطون
بأقدامهم الصلدة أديمَ العاملين!

بصُحْبة «الخُلام»[1]

تركتُ ردحاً طويلاً بينَ يَديكِ
طَلعة المُحاربِ الزنجيقيّ لدَيكِ
وكان غَسقُ قَدَري النوّار
قد أضفى عليها الأنوار
ومِن اليَفاعِ رَنَوتُ في خليج مُقلتَيكِ
مغيبَ الشمسِ وأُفولَها
فمتى سأُشاهدُ أوطاني
وأفقَ مُحيّاكِ النقي؟
ومتى أعودُ فأجلسُ هانئاً
خلفَ مائدةِ نهدَيكِ الداكنين
وعشّ حديثِكِ الرهيفِ الوَفيّ
يلطى في غَبشِ الليل الرخيّ
سوفَ أُبصر سماءً من غير هذي السماوات
ومُقَلاً أُخرى سِوى هذي المُقل
ومن غير هذا الثغر سوف أنهل
ومن مباسم أندى من الليمون سأنهل
وتحتَ سقف عَقائصَ غير هذي ساهجع
بعيداً عن العَواصف والأنواء
بيدّ أنيّ، في كلّ من السنوات
حينَ يَقدحُ «روْمُ» الربيع[2]
زنادَ الذاكرات عند الهجيع
سأتلهّفُ على ربعي وموطن ولادتي .
وعلى كل دمعٍ من مقلتك حبيبتي

(1) الخلام: آلة موسيقية زنجيقية وتُدعى أيضاً (كورا / كورات).

(2) "رُوْم": عرَق قصب السكر. – ؤ = o حرف فرنسي، لاتيني [المترجم].

تُذرّفينهُ فوق القفار
وفوق البوادي
بصحبتي!..

نشيدُ ليلةٍ زنجيقية /1

- يا ليلةَ الطفولة
يا ليلةً زرقاء
يا ليلةً شقراء
يا ليلةً قمراء
ويا أيها القمرُ الوَضّاء
كم مرةً ابتهلتُ إليكِ
أيتها الليلةُ الحزينة
باكياً على أحِفّةِ الطُرقات!..
- فقدْ لبثتُ على حُزنٍ وأوصاب
ومن عُمرِ رُجولتي أُذرِّفُ العَبَرات
يا لها من وَحشةٍ والكثبانُ تَحفُّ بي
لكنّكِ كنت ليلةً آيةً في الطُفولة
ولَبثتِ كَثيفة كما القُطرانُ كثيف
وراحَ الجزعُ يثني أصلابَ الظُهُور
تحتَ هَولِ زئيرِ الأسُودِ والنُمُور
وكانَ الصمتُ المطبَقُ المرائي
من هاتيكَ الليلةِ الفريدة
يُطأطِئُ سوامِقَ العُشبِ الرخيّة

نشيدُ ليلةِ زنجيقية /2

نار أغصانٍ كنتِ أنتِ
بل نارَ آمالٍ كنتِ أنتِ!..
وذكرى من ذكريات باهتات
ومن «الشمس» تُطمئنُ بَراءتي
ولزاماً كانَ عليَّ أن أقضي وفاتي
عَازفاً عن رَوعةِ كلّ الأغنياتِ
فكلُّ شيءٍ راحَ مُنصَرِفاً
إلى نصلِ «الرَدى» والعَناء!..
هيّا انظروا الفجرَ أيها الخُلان
فهو بحُنجُرةِ اليمامةِ يَزْدان
متى تهدلُ الحماماتُ الزرْقاوات
ونورسَاتُ الأحلام بأجنحتها هَافيات
وتُطلق صيحاتِ أنينٍ وشكاة!..■

نصوص

فاديم تيريوخين

الشاعر فاديم تيريوخين

زار الشاعر فاديم تيريوخين اتحاد الكتاب العرب ضمن وفد من الكتّاب الروس؛ وخص مجلة الآداب العالمية بهذه النصوص التي كتبها وترجمها إلى العربية بنفسه.

ولد الشاعر فاديم تيريوخين عام 1963 في مقاطعة تولا، وأنهى الكلية الحربية الهندسية العليا لقوات الصواريخ ومعهد «غوركي» للآداب. خدم في محطة «إطلاق الصواريخ الفضائية «بايكانور» وعمل مدرساً صحفياً للعلاقات العامة وهو عضو اتحاد كتاب روسيا ومؤلف 5 دواوين شعرية، يعيش في مدينة كالوغا.

ما الذي تخشاه الطبيعة
في حضرة الموت!
ليس باقياً في الوجود
سوى الإله المعبود.
وكل إلى غبار نثاره
ولا يبقيك حياً على الشفاه
سوى أبجدية اللسان
وليس ما يمنح الروح السكينة
سوى رضا الرحمن.
فعش حياتك بتأن وتأمل
كي تتذوق الخلود

● ● ●

عجباً، حتى الأربعين عشت
ومازال بلسمي
الغابة والنهر والسحابة
وسر عقيدة الأجداد
لكن أعترف والله شاهد
لم أتبع طقساً يقيد حريتي
في هذه الحياة
ها هي الجنة إن شئت
ولكن إياك والعبث
نار البروق تقذفني
من فرح إلى ترح
هذه الحياة اللغز
ميتة في ماء حي
أدين لك بكل شيء
بالسعادة والقلب الحزين
أيقنت في اشتعال الروح
في ساحة المعركة
وبعد الصلاة بقلب نقي
يطير غراب أسود من أفق الروح.
لماذا أقول لكم هذا؟
لأن على الشعراء أن يؤدوا
الضريبة لما جرى
في أكتوبر. إنه خريف الويل
الويل من العقل. لا أستطيع
أن أرسل لكم من جهنم كلمة أو رسالة.

● ● ●

صن روحك بعزم صبور،
فلا بد بكل وضوح وجلاء
أن تمضي إلى غياهب الديجور،
وكأنما إلى كوة سوداء.
ولكن هذا بعد أمد طويل،
أما الآن فالأعوام
تاخذ مجراها في سبيل
لا يعرفه الأنام.
ولكنني تمكنت في هذا المجرى
أن أقرأ قدر المستطاع
قاعدة تقول، لكل من الورى
في الحياة إله مطاع.
أعمالي الأخيرة
وسط جدران مغلقة
ضوء نجمة منيرة
بأشعة نافذة خارقة.
بصبرٍ عقدت الرجاء
على مخافة الإله،
أنا أعرف، سيتكشف في السماء
ما في القلوب والجباه.
وكل ما يأتي من أحلام سوداء
في الحياة الدنيوية
يحلل الأضواء البيضاء
إلى ألوانها السبعة الأصلية.

● ● ●

ليناء اسمعي ما أقول،
غداً في البكور
سأذهب بلا أفول

إلى سكرة عالم مسعور.
أشعر في عروقي بنار وهجاء
تتفجر عند الفرصة السانحة.
وتجرني بإغراء
حفرة مالحة.
في هذه الحرب الثالثة العالمية،
إذ أخضع للمصير،
أبقى على حاليه
بمنظري الحقير،
الرجل، السيد، الرفيق.
سأخرج مخالفاً العصر بعناد
وبكل إصرار صادق
لمقارعة شخص حالك السواد.
هذا كل ما جرى،
فليحكم القدر
لا يوجد ولن يوجد في الورى
أشد من عدوي وأقدر
بالنظرة مستغل لا يعمل،
حاقدة سكرة.
ولكن لا يوجد صديق أفضل
هنا تكمن العبرة
من شاني أن أدرك أبداً
العلم الرشيد
ولكن مد لي يداً
أتسمع، مد لي الرأي السديد ■

رولا

الفريد دي موسيه

ت: د. خليل الموسى



«رولا» قصيدة درامية رومانسية من خمسة مقاطع طويلة، نشرت ترجمة المقاطع الثلاثة الأولى مع مقدمة عن أهميتها وخاصة في الشعر العربي الحديث في عددين سابقين من أعداد المجلة، وهذان المقطعان الأخيران منها:

. 4 .

أترقدُ الآن ـ يا فولتير ـ سعيداً وبسمتك الدميمة
تتجلّى في عظامِكَ الباليات...!؟
قيلَ، إنَّ عصركَ لم يكن ناضجاً ليقرأَكَ..
فهل أعجبكَ عصرنا الذي وُلد فيه رجالك،
وقد هوى ذلك الصرحُ الرفيعُ فوق رؤوسنا،
في حين كانت يداك الواسعتان تهدمانه ليل نهار..

قد انتظركَ الموتُ بفارغ الصبر
ثمانين عاماً وأنتَ تماطلهُ
ليكونَ غرامكما عشقاً جهنمياً..
أفلا تنسحبُ أحياناً من مخدع الزوجية
حيث تتعانقان وديدان القبور
لتذهب بجبينك الشّاحب وحيداً
في نزهةٍ بين خرائبِ دير أو أنقاض قصر!؟
فماذا تقول لك إذن كلُّ هذه الصروح العظيمة، وهي بلا حياة،
وهذه الجدران الصامتة، هذه الهياكل المهجورة،
أمن أجل الخلود نفخت فيها يا فولتير..!؟
وماذا تقول لك الصُّلبان!؟ ماذا يقول لك المخلص...!؟
أواه، وهل ينزفُ أيضاً حين تقلع المسامير،
عن شجرته المرتعشة مثل وردة ذابلة،
وشبحك يزعزعه في هذا الليل العائد..؟
وهل أنت يا فولتير راضٍ عن عملك كما ينبغي،
كما يرضى المبدعُ حين يفرغ من عمله،
فيرى حسناً كلَّ ما صنعه..؟
وحينذاك فإنني أدعوك إلى وليمة هذا المساء
وعليك أن تنهض من مرقدك وتدخل بلا استئذان
لتلبية دعوة أحد أتباعك في عشائك الأخير.
أما تتنهد - يا فولتير - وأنت تستمع إلى قبلات هذا الفتى وهذه الفتاة؟
وهما يبوحان بعناقهما وقد تمنطق كلٌّ منهما ساعدي رفيقه،
حياتين في جسد واحد منتعش،
شهيقٌ غير مسموع وأنينٌ طاغٍ،
وقد انفرجت شفاههما المرتعشة عن زفرات حارقة،
بتقبيل الجبين برغبة جامحة،

وهما شابان جميلان يصرخان صرخة الغرام،
مثل فتحة تهبط من السماء بستائرها الذهبية على عناقهما
انظر، إنهما لم يعرفا هذا الحب من قبل ولا يعرفانه الآن
وأين عرفنا هذه الكلمات الساحرة،
إذ ليس سوى نشوة الحب الوحيدة وسط دموعها،
وهي تتفوه بها بين الشهيق والزفير؟
آهٍ! أيتها المرأة، فانت وسيلةٌ للحبور ووسيلة للتعذيب،
هيكلٌ سرّيٌّ حيث تكون الذبيحة،
وحيث يتعالى بالتناوب عندها صخبُ اللأعنين وهمسات المصلين،
فقل لي يا فولتير، في أيِّ صدى وفي أي مناخٍ
تحيا هذه الكلمات الأبدية التي لا اسم لها،
والتي لم تزل منذ خمسة آلاف عام،
تعربد على شفاه العاشقين!؟
وأي تدنيس شنيع، وليس من حبٍّ هنا، بل هنا ملاكان،
وقلبان صافيان كالذهب والكتائب المقدسة،
وهما يستحقان أن يعتليا إلى أبيهما الأعلى في زهوة الجمال،
ليس من حبٍّ هنا، بل زفير في هذا الليل،
وهنا الطبيعة بأسرها ترتعش،
وهي تُملى بخمرة الغرام،
وهنا عَبقُ البخور وأقداح مبعثرة،
هنا قُبلٌ لا تحصى ولا تُعدّ، ولعلَّ هنا، ويا للشّقاء،
مخلوقاً بائساً سيلعن النور،
وإذا كان لا حبّ فلمَ هذا الشبح كأنّه الحبّ نفسه!.
أيتها المساكن الصامتة تحت قباب الأديار،
وأنت أيتها المدافن المظلمة التي تعرفين الحب،
هذه منازلكِ الباردة.. بلاطكُ وأحجارك

التي تنهض أبداً بقبلٍ ملتهبة من دون أن ترتعش،
تعالي إذاً أيتها الأوابد... أيتها المشاعر العميقة
إلى هذا الفتى وهذه الفتاة وهما يبحثان عن النشوة،
على سريرٍ لا يصلح إلاّ للنوم والموات
واضربي إذاً بقلبيهما عرض جدرانك المقدسة،
واغرسي فيهما أشواك ما فيك من مسوح دامية،
وارسلي على جبينهما رشاش مياهك المقدسة
وقولي لهما كم يجب على أمثالهما من سجود
على حجاراتِ اللحود ليُدركوا حقيقة الحبّ،
كما يُدرك بين جدرانك أيتها الأديرة!
نعم، إنكم تكرعون ثمالة كؤوسكم،
لترسلوها إلى أعماق قلوبكم بشغف أيها الرهبان،
وترون وجه المخلص حين يداهم النُعاس أجفانكم،
وتتلمَّس عيونكم هذا الوجه أيضاً إذا كان الفجر،
على زجاج النوافذ المذهبة بالنور،
وأنتم تستمعون بشغف إلى أناشيد الصلاة مع الأرغن..
أنتم تحبون بشوق عارم! آه كم أنتم سعداء!
أتنظرُ أيُّها الشيخ أروبية[1] إلى هذا الشاب المتدفق حيوية!؟
إنه يترامى بقبلاته الحارة على هذا الصدر البديع،
انظر إليه كيف سيُدفن غداً في قبر ضيق،
فهل لك أن تلقي عليه بعض نظرات الغبطة؟
ولتكن هادئاً، فقد قرأ ما كتبتَ، ولا شيء يمنحه
السلوان أو بارقة الأمل،
بعد أن أصبح علمه جحوداً،
وسيتكلم الناس على جاك من دون أن يكون مدنساً،

(1) لقب الأسرة التي ينتمي إليها فولتير.

وأنت ستستطيع أن تضمه إلى قبرك هذا المساء
وهل تعتقد يا فولتير أنَّك لو استبقيت
في نفس هذا الشاب شيئاً من الإيمان،
أنَّه كان سيلقى باحتضاره على سرير الفحشاء؟
موته! - آه! دَعهُ على نيته الضعيفة
بأنَّ الموت ما هو سوى اجتياز إلى مكان راعب
إلى أكثر بشاعة، فلن يكون خائفاً،
وسيقتحمه، كما يقتحم الأهوال إلى خطيبته الشابة،
وسينظر إليها ضمن الفضاء المشوق،
وهي تحمل مفتاح قلبه الذهبي إلى الإله الحي.
ومع ذلك فهذا عملك يا فولتير أَرُويِيه، وهذا هو الإنسان،
وهو مثلما أردت له أن يكون، وأن العصور
لم تشهد إلاَّ منذ أمس من يموت مثل موت رولا،
فعندما هتف بروتوس على أطلال روما،
«أيتها الفضيلة، ما أنتِ إلاَّ كلمة» لم يكن يجدف،
كان بروتوس قد فقد كلَّ شيء، مجده ووطنه،
حلمه الجميل المعبود وحريته الحبيبة،
زوجته بورسيا وصديقه كاسيوس بعد أن أراق دمه، جنوده،
ولذلك كان صعباً عليه أن يؤمن بأيِّ شيء على وجه البسيطة،
ولكنه عندما وجد نفسه وحيداً، وهو جالس على صخرة،
نظر إلى السموات متأملاً في الموت،
فما افتقد شيئاً في هذا المدى الفسيح،
بل تنفس قلبه فيها نسمةً ممتلئة بالأمل،
فأدرك حينذاك أن سيفه بيده وآلهته في السموات
ونحن قتلة الآلهة ماذا تبقى لنا!؟
ولمن تعلمون أيها الهدّامون الأغبياء

وأي شيء تريدون زرعه على ضريح السيد المسيح؟
وإذا أنتم أسقطتموه عن هياكله المقدسة
ورميتم إلى الفراغ بالحمامة المدماة
فهل أردتم خلق إنسان من طبيعتكم
أو أردتم إقامة عالم مختلف، إذن فهذا العالم الذي أردتموه..!؟
عالمكم جميل وإنسانكم رائع وكامل،
الجبال مهدّمة والحقول فسيحة،
وقد غرستم شجرة جديدة للحياة،
نظّفْتُم جيداً طرقات الحديد،
كلّ شيء عظيم، كل شيء رائع، ولكنَّ هذه المناخات
تكتم الأنفاس، وتخنق الكلام
وقد ذهبت أقوالكم الرنانة مع الرياح الموبوءة
فزعزعت كلَّ معبود فتان،
وروعت طيور السماء وشردتها.
الخبث ميت لامحالة، ولا يثق برجال الدّين أحد،
لكنَّ الفضيلة تنهار، وقد انتشر الجحود بالقادر العلي،
فأين النبلاء الذين يتباهون بأسلافهم
بعد أن أصبحوا يعرضون أمجادهم في المواخير
وأصبح التفكير حراً، وهم يتباهون بفصاحتهم على الملأ،
لكن الشعب يتوق إلى معارك الثيران
فلا الفقير إذا كان عزيزاً ولا الغنيُّ إذا أصابته المحن
يلجأان إلى الرهينة القاسية في هذه الأيام
فهما يعدّان الانعزال جنوناً
ويفضّل كلّ منهما أن يُشعل فحماً،
ويوصد نوافذ غرفته ليموت بالسموم.

.5.

رأى رولا أشعة الشمس تشرق على السطوح،
فاتكأ على حافة النافذة،
كانت العربات الضخمة قد بدأت ترتجُّ بأثقالها،
فأحنى جبينه الشاحب، وبقي من دون كلام
كان ثمة جداول طويلة من الدم تتمزّق كالسحب،
ومثل أيدٍ ممدودة من السماء حين صرخ يسوع،
وهي تتمزق في حجاب لطيّات دموية.
كان على الساحة مجموعة من المغنين الجوالين
يُنشدون أغنية من أغنيات الرومانس القديمة
آهٍ! ما أجمل تلك النغمات القديمة التي كنّا نتغنّى بها في عهد الطفولة،
وهي تؤثر في القلب في ساعات العذاب!
فتمحو كلَّ شيء، كل إحساس بالبعد عمّن نحبّ!
وتبعدنا عن البحث عن ذكريات ماضينا!
وخاصة تأوّهاتك وشبح الخرائب السود؟
ملائك التذكار وهي تهب على نحيبك؟
وترفّ في الرياح كالطيور الخفيفة
على قصر الحبّ المذهب وأحلام الطفولة،
وهي تهبُّ بنبراتها على أزاهير الزمن الماضي،
ونحن في مضجع احتضارنا بعد أن هدهدت فوق مهودها
أدار رولا رأسه ليرى ماري،
وقد أحست بالإرهاق واستسلمت للنعاس
هكذا كانا يقران إلى فظاظات المصير،
فتفزع الطفلة إلى عالم الرؤى ويفزع الرجل إلى عالم الموت!
وعندما كانت الشمس تسطع في أيام الخريف الجميلة
على الثلوج بخطواتها التي أخذت تلتهب،

كانت أعالي فضة الليل ترتعش،
وقد غطّتها حمرة الخجل من القبلة الأولى،
هكذا يتورّد جسد العذراء النقية،
حين يضخُّها دم الشهوة في أمسيات الصيف إلى القلب،
هكذا تمسها الشهوة البسيطة بطرف الجناح،
ليضع نقاب الأرجوان على قداسة العفّة،
تاجاً للعالم أيتها الشمس، فالأرض معشوقتك،
وهي أختك تمدُّ ذراعيها العاريتين إليك
ولا تحتفظ أنت بشبابك الدائم،
إلاّ لتسكب عليها روعة الجمال الأبدي!
وأنت يا طيور السنونو التي تطيرين بعيداً،
قولي لي، قولي لي، لماذا كُتب عليَّ أن أموت؟
آه! ما أقبح الانتحار! آه! يا ليتَ لي جناحين،
لأبسطهما في هذه السماء الجميلة الصافية فأنا أريد أن أكون طليقاً!
وقولي لي أيتها الأرض، أيتها السموات، ما الفجرُ إذنْ؟
وما معنى يومٍ جديد في هذا العالم القديم؟
وقولي لي أيتها المروج الخضر وأيتها البحار المظلمة،
قولي حين تتجلى أشعة الصباح على الأفق،
شيئاً إذا كنتِ محرومة من الشعور،
ويهتزّ القلبُ أمامكِ اهتزازاً وتجثو الركاب،
قولي، مَنْ أوثقَ رباط الخطوبة بينكِ وبين الشمس أيتها الأرض؟
وماذا تقول الطيورُ في أناشيدها؟ وعلى من يبكي نداكِ؟
ولماذا تكلمينني على حُبّك؟
وماذا تريد الخليقة مني، وأنا أبحث عن الموت؟
لماذا إذن نحبّ؟ ولماذا هذه الكلمة الفظيعة،
تعود إلى مخيلة رولا من دون انقطاع؟

فأي اتفاقات غريبة وأي صوت خفي
كان يهمس في أذنه حين كان الموت أمامه؟
وأيّ معنى لكلمة حبّ تُقال لفاسق حتى الجنون،
عاش متنقّلاً من يوم إلى آخر بين المواخير!
هكذا بكلّ بساطة كان يحتقر الحياة
ويتباهى باحتقار كلّ عاطفة للحب،
وكان يرى هذه الكلمة وكأنّها شتيمة،
أتُقال له هذه الكلمة ووقعها في مسمعه
وقع إهانة تُوجّه إلى قلبه المتحجر،
حيث لم تنبت زهرة واحدة،
وهو يعرض حبّه جافاً، كما يعرض الجندي جرحاً قديماً،
ثمّ هو بلا منزل محدد ولا عشيقة،
وكان يعيش حسب ما تجري به الريح متحدّياً قدره،
وقد ترك شبابه لمشيئة الريح التي
تزعزعه كأنه ورقة يابسة على شجرة جفّ جذعها!
وأيّ رجل هذا الذي أفرغ كأسه حتى الثمالة،
وقد أتى إلى هذا الكوخ القذر في ساعته الأخيرة،
يفتش وهو على سرير الموت عن مكان يدفع فيه لعناته
حين انتهى كل شيء، حين صار الليل أبدياً،
وهل كان يقف إزاء أيامه في اللحظة الأخيرة،
وهو مشرف على الموت ليتجرأ بالكلام على الحب؟

●●●

عندما تغادر أُنثى العقاب عشها
يتعقّبُها فرخها بعينيه، وهو على حافته
فكأنّه يحسّ باقتداره على مغادرة الأرض

والانطلاق في الفضاء باسطاً جسده،
فمن دفعه إلى ذلك وشجعه على الطيران؟
وهو لم ينبت له مخلب ولم ينشر جناحه من قبل،
لكنه يدرك أنّه فرخ عقاب، وعليه أن يقتحم الرياح،
وأن تحت الشمس أرواحاً مُنْحَطَّة،
كأرواح بنات آوى والكلاب والأفاعي
التي تموت في الفجور حيث تلدها أمهاتها،
وهي تحمل في أحشائها جراثيم سلالاتها الدنئية،
وتستبقي الطبيعة عليها سماداً،
لتسميد التراب حول قبورها وإشباع غربانها،
غير أن للطبيعة قوةً خارقة حين تصنع مخلوقاتها النبيلة،
فهي ترى الأسمى مثلما رأى الناس الأدنى،
وتعرف أسراراً تكفي لهذه الصناعة،
فيكون العالم كاملاً بلا أرجاس،
والأسمى فيها مثال، وهو من نوع نادر
ومن اصطفته الطبيعة بهذا الصفاء فهو يتمرّغ بوحول الحياة،
مع أنَّ قيمته في الحياة تساوي قيمة رخام كرّار إيطاليا الأبيض،
فأمطار السماء لم تؤثر فيه قطّ،
ومع أنّه يستطيع أن يتبدَّى بهيئة داعر سوقي،
لكن مقص الطبيعة الأم يفصل من الصوان أحضان الأمهات،
وقد مرت عليه الشرور طوال ثلاث سنوات،
فهي في أعماق قلبه جامدة كأفعى،
لينشر عاجلاً أو آجلاً حلقاتها اللامنتهية،
ويجيء يوم يستيقظ فيه ضميره،
فينتفض كما انتفض عبيد سان ـ دومينيك
الذين مرت عليهم الأحقاب حتى استطاعوا

أن يقتلعوا سلاسلهم، وقد عصف بهم الغضب ونسمات الحرية.
هكذا يا رولا تنبَّهت أفكارك الآن لتحطم قيودها،
وقد لاحت في ظلمات الصحارى مصابيح الحياة،
تسوقك إلى ما وراء الحياة،
تُدمي قدميك العاريتين على قواريرك المهشمة،
وفي نخبك الأخير لسكرتك الأخيرة،
فيا رولا إن العدم الذي تتمسك به يداك المتعبتان،
ما هو إلاّ وهمٌ يتبدّد كالخيال،
وهو خيال قاتم لا تنطفئ أمامه أنوار الحياة،
التي يتوهَّج لمعانها في الأبدية
إنَّك لن تحبَّ أبداً.. إنك ما أحببت قط.

● ● ●

أغلق رولا النافذة وهو يرتعش ووجهه في شحوب،
فكسر ساق زهرة الدهلية الناضرة،
«أحبّ وأموتُ ملتهبةً قالت له الزهرة،
قد وهجني النسيم بقبلاته، فنوَّر تويجي وأنعشني،
وأخذني بعيداً فلبست له الزهو والبهاء،
والعناصر التي لطخت نضارتي،
قبلتني لتمنحني ثوبي الذهبي
فما يهمُّ الزهرة انسحاق قلبها إذا تفتحت أكمامها»

● ● ●

«أحبّ»! ـ كلمة رددتها الطبيعة كلها
تهتف بالريح التي تحملها وبالطيور التي تتبعها!
هي ظلّ وزفرة أخيرة ستزفرها الأرض

حين ستهوي في ليلها الأبدي!

آهٍ وأنت تهمسين بها لكواكبك المقدسة،

فكواكب الصباح تردد هذه الكلمة الحزينة الرائعة،

وأضعف النجوم اندفعت منذ أن أبدعها الخالق،

متجهة تبحث عن الشمس الحبيب الأبدي،

وهي تريد أن تعبر إلى الحقول السماوية

وتندفع إلى حضن الليالي العميقة،

لكنَّ ثمَّة آخر يحبها لنفسها ـ والعالم

ينجذب في رحلة الحبّ حول القبة الزرقاء

● ● ●

كان جاك جامداً وقد رأى ماريا راقدة،

فتفرَّس في ملامحها طويلاً،

وأخذته منها روعة الجمال والنظر البهي،

كان يشعر بارتجافة يجهل مصدرها

فتساءل، ألم تكن هذه المومس مصدرها

فتساءل، ألم تكن هذه المومس أخته

بين جدران هذه الغرفة المظلمة والخربة كقبر؟

ألم يكونا أيضاً شريكين فيها حين تضمهما بين جنباتها؟

ألم يكن شعر بعذابها الذي كابدته

ونزيف الآلام التي تدفعه إلى الموت؟

● ● ●

«نعم، إنَّ الصبر يتمشّى بخطوات متمهلة،

في قلب هذه المخلوقة الحلوة والضعيفة،

آلامها أخت آلامي، نعم إنها التمثال

الذي قُدر لي أن أجده ممدداً في قبري،
وأنا أستعد للنزول إلى أعماقه
آه! لا تستيقظي من رقادك، فحياتك على الأرض،
ولكنَّ هجوعكِ طاهر، هجوعك إلى الله!
فدعيني أُقبل النعاس على جفنِك الطويل،
إنه له أيتها الفتاة المسكينة التي أريد توديعها،
فهو لم يبع فستان طهره،
وأنا الذي كنتُ أحب، ولم أدفع له ثمناً!
وأنا الذي أومن أيضاً أن هجوعك من أحلام طفولته
وهو الذي يحلم، ولم يبق منك إلاّ جمالك.

● ● ●

يا إلهي! أليس هذا جسماً ملائكياً
يتموَّج باسترخاء تحت هذه الستارة المتطايرة؟
حقيقةٌ هو الحبُّ العميق القادر كالإوز العراقي على العبور،
ولا يكتفي بما ترسمه الخطوط الذهبية لطلي غنائه الرخيم،
في حدود تهبُّ عليها نسمات البهاء الربانية،
ليغرد بأشجى ألحانه حول الجمال،
وهل الحب إلاّ الحقيقة التي تُنبه الناس من دون توقف،
أو العليل الذي يعرف ما به ويرتعش خوفاً من دائه؟
وإذا كان العاشق لا يظفر من حبيبته،
إلاّ بما يحتاج إليه من أوهام المعاناة
فلماذا أفتش عن الوهم في الآفاق؟
ولماذا أفتش عن الشباب والحياة، وهما أمامي في ماري ونضارتها؟
أيها الحب! لك أن تأتي الآن، كشأنك مع ماري

فيما هي كالزهرة البائسة تتفتّحُ عن هذه النضارة،
ولستَ أيُّها الحبُّ إلاّ عطراً تفوح من زهرتك!»

● ● ●

تمدّد رولا ببطء ولطافة إلى جانب ماري،
فتلاقت عيناه وعيناها الزرقاوان، وتمازجت أنفاسهما النضرة،
وكانت نظرته الهادئة تتماوج،
وتتصاعد وتخفت بالرغم منه،
وينفرج جفنا ماري عن العشق لتقول:
«كنتُ أرى رؤيا غريبة،
رأيتُ نفسي على هذا السرير، وأعتقد أنني في يقظة،
فبدت لي غرفتي كأنها مقبرة واسعة،
وقد تبعثرت عظام الموتى القديمة على الأرض الخضراء،
وكان ثلاثة رجال يحملون تابوتاً في الليل،
أنزلوه هناك لتأدية صلاتهم عليه،
ثمَّ انفتح التابوت ورأيتك في داخله،
وكانت تسيلُ على وجهك موجةٌ من دم أسود.
كنتَ تنهض لتأتي إلى سريري،
وتأخذ بيدي، ثمَّ تقول لي:
«ماذا تفعلين هنا؟ ولماذا تأخذين مكاني؟»
فنظرتُ إلى نفسي، فإذا أنا كنتُ على قبر
قال جاك، رؤياك حقيقة يا حبيبتي،
بالضبط هي الحقيقة وإن خلت من الجمال،
ولن تحتاجي غداً إلى إغماض جفنيكِ
لترى هذا الحلم، لأنني سأنتحر هذا المساء».

● ● ●

نظرت ماري إلى مرآتها وهي تبتسم،
لكنها رأتْ وجه رولا شاحباً خلفها،
فبقيت صامتة وأكثر شحوباً منه، فصاحت به،
«مالكَ! ماذا جرى لكَ هذا اليوم؟
هذا ما أنا عليه يا جميلتي؟ ألم تعرفي بعد
أنّني أفلست منذ البارحة مساءً؟
وأنا أتيتُ لأحيي ليلة الوداع بقربك،
فالعالم كله يعرف ما جرى، ويجب عليَّ أن أنتحر،
سألته، إذن أنت قامرتَ؟ فأجاب، كلا، ولكنني بددتُ مالي.
بدّدته؟ قالت ماري وكأنها تمثال جامد من دهشتها.
وهي تنظر إلى الأرض باستغراب، ثم قالت،
بدّدته؟ بدّدته؟ أليس لك أمٌّ؟
أليس لك أصدقاء وأقارب؟ أليس لكَ أحد على الأرض؟
أتريد أن تنتحر؟ ولماذا أنتَ تنتحر؟
ثمَّ التفتتْ إلى حافة سريرها،
وألقت عليه نظرة تشعّ حناناً،
وتردّدت على لسانها بعض الأسئلة،
لكنّها لم تجرؤ على الكلام بها،
فألقت رأسها على رأسه وأخذت منه قبلةً،
وهي تهمس، «ليس عندي مالٌ،
فإنَّ أمي تأخذ ما تصل إليه يداي،
ولكنني أريد مع ذلك أن أطلب منك خدمة،
فأنا أملك عِقدي الذهبي أريدك أن تبيعه،
وتأخذ ثمنه، وتقامر به مجرِّباً حظّك».
أجاب رولا بابتسامة خفيفة..
أخذ قارورةً سوداء أفرغها في فمه،

ثمَّ انحنى عليها يقبِّل عِقدها.
ولما رفعتْ رأسَها المثقل،
فإنها لم تجد إلاَّ كائناً قد فارق الحياة
وكانت هذه القبلةُ الطاهرة روحَهُ التي رحلت،
وكان الحبّ قد ساد عليهما في آن معاً في هذه اللحظة.

● ● ●

انتهت القصيدة
وهي من مجموعته «قصائد جديدة 1836 ـ 1852»
دار الكتاب ـ الجديد، باريس (ص 7 ـ 28). ■



حكاية الجزيرة المجهولة

جوزيه ساراماغو

ت: مروان حداد



نبذة عن الكاتب وأعماله:

في الثامن عشر من حزيران 2010، توفي في جزيرة لانثاروته، إحدى جزر الكناري، الكاتب البرتغالي الكبير جوزيه ساراماغو، الذي وُلد في السادس عشر من تشرين الثاني عام 1922 في إحدى قرى مقاطعة ريبيتيخو البرتغالية بالقرب من نهر التاخو، على مسافة مائة وعشرين كيلومتراً شمال شرقي العاصمة لشبونة، في أسرة من المزارعين الفقراء.

عام 1925 انتقلت الأسرة إلى لشبونة، ودخل عام 1934 مدرسة صناعية، تلقى فيها، إلى جانب الدراسة التقنية، مواد في الأدب والعلوم الإنسانية، لكنه، وعلى الرغم من تفوقه الدراسي، لم يستطع إكمال دراسته لعدم قدرة أسرته على تحمل أعبائها المالية؛ بل وحاجتها إلى مساعدته؛ لكنه، وخلال سنوات دراسته، كان قد قرأ جميع

محتويات المكتبة العامة للحي. عمل بدايةً في إحدى ورشات الحدادة، ثم في إحدى إدارات الضمان الاجتماعي.

بعد زواجه، عام 1944، من إيلدا ريس، شرع ساراماغو في كتابة ما عُدّ عمله الروائي الأول: «أرض الخطيئة»، ونشر عام 1947، مع قدوم ابنته الأولى «فيولانته»، لكن العمل لم يلقَ نجاحاً يُذكر. ثم كتب رواية ثانية «المنَوَّر»، لكنها لم تنشر. ثم انقطع عن الكتابة طوال السنين العشرين التالية؛ ويقول حول ذلك: «بكل بساطة، لم يكن لديّ ما أقول، وعندما لا يكون هناك ما يقال، فالأفضل هو الصمت».

عمل في شركة للتأمين، وفي الوقت ذاته محرراً في إحدى الصحف اليومية، لكنْ، ولأسباب سياسية، فُصل من عمله، ثم عمل ناقداً في إحدى المجلات، وشارك في تأسيس الجمعية البرتغالية للكتاب؛ وبقي نشاطه طوال عقد من الزمن مقتصراً، بشكل رئيس، على عمله الصحفي، وكذلك السياسي، كعضو في الحزب الشيوعي البرتغالي؛ واقتصرت كتابته الأدبية على بعض الأعمال الشعرية. في العام 1969 انفصل عن زوجته «إيلدا»، ولم يتفرغ بصورة كاملة للعمل الأدبي حتى سقوط حكم الديكتاتور أنطونيو سالازار وقيام الحكم الديمقراطي عام 1974، في إثر ما سُمّي بـ «ثورة القرنفل»؛ بعد أن كان قد عانى كثيراً من الرقابة والملاحقة خلال سني ذلك الحكم. أُتيح له العمل في إحدى دور النشر مدة اثنتي عشرة سنة، وقام، خلال أوقات فراغه، بترجمة عدد من الأعمال الأدبية لـ «موباسان» و«تولستوي» و«بودلير» وغيرهم.

عمله الروائي البارز الأول كان «المرفوع عن الأرض»، (1980)، الذي كشف عن روائي برتغالي كبير ومجدد، وحقق فيه ساراماغو صوته الخاص، وأسلوبه المميز، الصافي والواضح؛ والرواية شهادة اجتماعية حول القمع السالازاري ضد الفلاحين والنقابيين الزراعيين، اتسمت ببناء متين وموثّق، وأسلوب ساخر وتهكمي. في الأعوام التالية، استمر ساراماغو في النشر بلا انقطاع؛ في العام 1982 صدرت روايته «مذكرات الدير»، التي يروي فيها الشروط بالغة القسوة لحياة الناس خلال العصور الوسطى الظلامية، الملأى بالحروب والمجاعات وسيطرة الخرافات؛ وقد أُعد عنها عمل أوبرالي من قِبل «آثيو كورغي»، (جرى تقديمه على مسرح «لا سكالا دي ميلانو» تحت عنوان «بليموندا» وهو اسم الشخصية النسائية التي لا تنسى في هذه الرواية)؛ وقد أعدّ «كورغي» أعمالاً أوبرالية أخرى عن عدد آخر من روايات ساراماغو). روايته التالية كانت «العام الذي مات فيه ريكاردو ريس» (1984)، وتدور أحداثها

خلال الأعوام الأولى لحكم سالازار: مغامرات رجل يتعذب لاعتقاده بأنه مجرد شخصية في قصيدة للشاعر البرتغالي الشهير «فيرناندو بيسّوا». ثم «الطوف الحجري» (1986)، التي تقوم على فكرة انفصال شبه الجزيرة الإيبيرية عن القارة الأوربية وإبحارها مع التيار عبر المحيط؛ ويعرض الكاتب فيها شكوكه حول الاتحاد الأوربي، ويتصور ربط شبه الجزيرة الإيبيرية بمنطقة تكاملها الطبيعية، أفريقيا وأمريكا. في ذلك العام تعرف إلى زوجته الثانية، الصحفية الإسبانية «بيلار ديل ريو»، التي أصبحت فيما بعد مترجمته المعتمدة إلى الإسبانية. الرواية التالية كانت «قصة حصار لشبونة» (1989).

«الإنجيل وفقاً ليسوع المسيح» (1991)، قفزت به إلى الشهرة بسبب ما أثارته من جدل غير مسبوق في البرتغال (وهي جمهورية علمانية)، عندما عارضت الحكومة ترشيحه للجائزة الأوربية للأدب في ذلك العام، متذرعة بأن هذا «يغضب الكاثوليك». وكموقف احتجاجي، غادر ساراماغو البرتغال للعيش في جزيرة «لانثاروته» إحدى جزر الكناري. عام 1995 نشر إحدى أشهر رواياته، «اختبار حول العمى» التي تناول فيها موضوع القسوة العبثية وفقدان التضامن في العالم المعاصر، ونبّه فيها، عبر طروحات أخلاقية، حول «مسؤولية أن تكون لنا أعين عندما يفقدها الآخرون»؛ وقد حصل ساراماغو عام 1998 على جائزة نوبل للآداب عن روايته هذه، وأصبح أول كاتب باللغة البرتغالية (والوحيد حتى اليوم) يحصل على هذه الجائزة؛ وأعلنت الأكاديمية السويدية في تلك المناسبة عن تقديرها الكبير لتمكنه من «إعادة حقيقة خافية إلى نطاق الفهم، عبر رؤية مدعمة بالخيال والرأفة والسخرية»؛ وقد نقلت هذه الرواية إلى السينما عام 2008 بإخراج لـ «فيرناندو ميرييّس». «كل الأسماء» (1997)، رواية حققت أيضاً اعترافاً لافتاً، بطلها موظف بسيط من النموذج الكافكاوي، يعثر في السجل المدني على بطاقة معلومات حول امرأة لا يعرفها؛ بل وحتى هو لم يسبق له أن شاهد وجهها، يقع في حبها، ويمضي للبحث عنها. الكهف (2000)، رواية انبثقت من داخل الفكر الأفلاطوني، ينتقد فيها النزوع المحموم نحو السلوك الاستهلاكي. عام 2002 نشر «رجل طبق الأصل»، وهو عمل يطرح الكاتب فيه أسئلة تتصل بالهوية، مثل: «ماذا تعني الهوية؟»، و«ما الذي يحددنا كأشخاص وأفراد؟»، و«هل نستطيع التأكد من أن صوتنا، وملامحنا، حتى في الحدود الصغيرة لتمايزها، يمكن أن تتكرر في أشخاص آخرين؟»، و«هل نستطيع أن نتبادل مع بديلنا من غير أن يدرك ذلك المحيطون بنا؟». عام 2005 نشر رواية «تقطعات الموت»، يتحدث فيها

عن بلد غير محدد يحدث فيه ما لم يحدث سابقاً في أي بلد منذ بداية العالم؛ إذ يتوقف الموت فيه عن عمله المهلك، فيتوقف الناس عن الموت. من رواياته الأخيرة «رحلة الفيل»، (2008)، و«قابيل» (2009).

إلى جانب أعماله الروائية، التي جرت الإشارة هنا إلى معظمها، كتب ساراماغو الشعر، وترك عدداً من المجموعات الشعرية، من بينها، «قصائد ممكنة» (1966)، و«ربما أنه الفرح»، (1970)، و«العام 1993» (1975)؛ كما نُشرت عام 2006 مختارات من مجموع نتاجه الشعري.

في السيرة الذاتية، له «دفاتر لانثاروته» (1993 ـ 95)؛ و«دفاتر لانثاروته» (1996 ـ 97)؛ و«الذكريات الصغيرة» (2006)، وهي ذكريات طفولة ساراماغو، التي أتاحت التوغل إلى أغوار عالمه الخيالي الطفولي، خلال الفترة ما بين الرابعة والخامسة عشرة من عمره.

وفي القصة القصيرة، نشر مجموعة بعنوان «ما يشبه الهدف» (1978)، إلى جانب قصص متفرقة، من بينها «الحواس الخمس: السمع»، (1979)، و«حكاية الجزيرة المجهولة» (1998) ـ المنشورة هنا ـ و«الزهرة الأكبر في العالم» (2001) ـ حكاية للأطفال ـ. وفي مجال المسرح، كتب مسرحيات عدة، من بينها، «الليل» (1979)؛ و«ماذا سأفعل بهذا الكتاب؟» (1980)؛ و«الموت الثاني لفرانثيسكو دي آسيس» (1987). كما صدرت له مجموعة من الكتب التي تضمنت عدداً كبيراً مما نشره من مقالات في الأدب والسياسة.

بالإضافة إلى جائزة نوبل للآداب، حصل جوزيه ساراماغو على عدد كبير جداً من شهادات الدكتوراه الفخرية والجوائز الأدبية الهامة، في بلده البرتغال، وفي دول أخرى، كإنكلترا وإسبانيا وإيطاليا وفرنسا والمكسيك والبرازيل والأرجنتين، وغيرها.

منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي أصبح يقيم متنقلاً بين لشبونة ولانثاروته، مشاركاً في الحياة الاجتماعية والثقافية في كلا البلدين الجارين، إسبانيا والبرتغال؛ واستمر ساراماغو يكتب حتى آخر أيام حياته، وقد ترك ثلاثين صفحة من روايته الأخيرة.

المترجم

* * * * *

حكاية الجزيرة المجهولة

قرع رجل باب الملك وقال له، أعطني قارباً. كانت لبيت الملك أبواب أخرى كثيرة، لكنّ ذاك كان الباب الخاص بالطلبات. ولأن الملك كان يمضي كل الوقت جالساً قبالة باب الهدايا (المقصود هو الهدايا التي تُسلَّم إليه)، كان كلما سمع أحداً يقرع باب الطلبات يتجاهل الأمر، وفقط عندما يتواصل القرع بالمطرقة البرونزية بصورة أشد مما هو مألوف، وفاضح، ومقلق لراحة السكان (يبدأ الناس بالتهامس، أي ملك لدينا، هذا الذي لا يستجيب لطلب)، يعطي الأمر للسكرتير الأول كي يخرج ليرى ماذا يريد هذا الطارق، الذي لا يتوقف عن القرع. حينئذٍ يبادر السكرتير الأول إلى مناداة السكرتير الثاني، وهذا يبادر إلى مناداة السكرتير الثالث، الذي يأمر المساعد الأول، الذي، بدوره، يأمر المساعد الثاني، وهكذا إلى أن يصل الأمر إلى المرأة التي تقوم بالتنظيف، والتي ليس لديها من توجه إليه الأوامر، فتفتح باب الطلبات بصورة مواربة، وتسأل من خلال فتحته، **وأنت** ماذا تريد[1]. أعلم الرجل ذلك الصوت عن الشيء الذي جاء يطلبه، ثم انتحى جانباً قرب الباب، بانتظار تلبية طلبه، الذي انتقل في الطريق المعاكس، من واحد إلى آخر، حتى وصل إلى الملك. كان الملك منشغلاً كعادته بالهدايا فتأخر في إعطاء الجواب، ولم تكن إشارة بسيطة لمدى اهتمامه برخاء الناس وسعادتهم عندما طلب تقريراً خطياً من السكرتير الأول، الذي، ولا داعي للقول، نقل المهمة إلى السكرتير الثاني، وهكذا، وبالتتابع، حتى الوصول مرة أخرى إلى امرأة التنظيف، التي تقرر بنعم أو بلا، وفقاً للمزاج الذي تكون عليه.

ومع ذلك، ففي حالة هذا الرجل الذي كان يريد قارباً، لم تأخذ الأمور المنحى ذاته. فعندما سألته امرأة التنظيف عبر فتحة الباب، **وأنت** ماذا تريد، لم يكن جواب الرجل، وكما هي العادة، أنه يريد لقباً، أو وساماً، أو، وبكل بساطة، بعض المال؛ بل قال إنه يريد التحدث إلى الملك، **لكنك** تعرف أن الملك ليس بإمكانه أن يأتي، فهو يجلس عند باب الهدايا، أجابت المرأة، **إذاً** اذهبي وقولي له إنني لن أذهب من هنا

---

(1) في النص الأصلي باللغة البرتغالية، وبالتالي، في النص المترجم إلى الإسبانية الذي تمت هذه الترجمة عنه، لم يفصل الكاتب عبارات الحوار بالطريقة المتعارف عليها، بل اكتفى فقط بأن يبدأها دائماً بحرف كبير؛ وقد استخدمتُ في هذه الترجمة الحرف الأسود للكلمة الأولى من عبارات الحوار بديلاً للحرف الكبير. ــ المترجم ــ .

حتى يأتي شخصياً لمعرفة ما أريد، ثم استلقى بطوله عند العتبة، وتدثّر بمعطف، إذ كان الجو بارداً. كان كل من يدخل أو يخرج يخطو من فوقه. الآن أصبحت هناك مشكلة كبيرة، إذا علمنا أن طبيعة الأبواب لم تكن تسمح بالاهتمام بأكثر من قادم واحد في كل مرة؛ فعندما يكون أحد ما بانتظار الجواب، لم يكن باستطاعة شخص آخر الاقتراب لعرض حاجاته أو رغباته. للوهلة الأولى، كان المستفيد من هذا الوضع هو الملك، فبسبب تناقص أعداد الذين يأتون لإزعاجه بشكاواهم، أصبح لديه وقت أطول، وطمأنينة أكبر، كي يستقبل الهدايا ويتأملها ويعتني بها. أما من الناحية الأخرى، مع ذلك، فقد خسر الملك، وبصورة كبيرة، لأن الاحتجاجات العامة، بعد أن أخذت الاستجابات تتأخر أكثر مما هو معقول، أثارت الكثير من التذمر الاجتماعي، مما انعكس سلباً، ومباشرةً، على حجم تدفق الهدايا. في هذه الحالة التي نرويها، أدت نتيجة المقارنة بين المنافع والأضرار، وخلال ثلاثة أيام، إلى أن الملك، اقترب بنفسه من باب الطلبات، كي يعرف ماذا يريد هذا الفضولي الذي رفض الاستجابة للطرق الإدارية المعتادة للتقدم بالطلبات. **افتحي** الباب، قال الملك لامرأة التنظيف، التي سألت، **كلّه** أم فقط بصورة مواربة.

ساور الملك الشك للحظات، وفي الواقع لم يكن يرغب كثيراً في أن يتعرض لهواء الشارع، لكنه رأى فيما بعد أن الأمر سيكون سيئاً، وغير لائق بجلالته لو تكلم مع أحد الرعية عبر باب موارب، وكأنه يشعر بالخوف، وبخاصة أنه قد استعان بامرأة التنظيف، التي ابتعدت من ثم وهي تقول ما لا يعرفه سوى الرب؛ **افتحيه** على مصراعيه، أمرها. نهض الرجل الذي كان يريد قارباً عن الأرض عندما بدأ سماع صوت المزلاج، طوى دثاره ووقف ينتظر. تلك الإشارات التي وجد فيها أخيراً من سيهتم به، والتي سرعان ما سيكون المكان خالياً بسببها، دفعت ببعض الذين كانوا يمرون من هناك، ويتوقون إلى عطاءات العرش، إلى الاقتراب من الباب وهم على أهبة الاستعداد للانقضاض على المكان الذي نادراً ما يكون خالياً. أحدث الظهور غير المتوقع للملك (لم يسبق على الإطلاق أن حصل مثل ذلك منذ أن وضع الملك التاج على رأسه) مفاجأة تجاوزت كل الحدود، ليس فقط لدى أولئك الأشخاص؛ بل وأيضاً لدى الجيران، الذين أثارت انتباههم تلك البهجة المفاجئة، فأطلوا من نوافذ البيوت على الجانب الآخر من الشارع. الشخص الوحيد الذي لم يفاجأ هو ذلك الرجل الذي جاء ليطلب قارباً. توقّع وأصاب في توقعه، أن الملك، ولو أنه تأخر

ثلاثة أيام، قد دفعه الفضول لرؤية وجه ذاك الذي وصلت جرأته الواضحة إلى حد طلب اللقاء به. أما الملك، الذي كان موزعاً بين الفضول الذي لا يقاوَم وامتعاضه لرؤية هذا العدد الكبير من الأشخاص المتجمعين، فقد سأل، وبأسوأ طريقة ممكنة، ثلاثة أسئلة متتالية، **وأنت** ما الذي تريد، **لماذا** لم تقل ما الذي تريد، **هل** تظن أن ليس لدي شيء آخر أفعله؛ لكن الرجل أجاب فقط على السؤال الأول، **أعطني** قارباً. وضعت المفاجأة الملك في حالة من الذهول، لدرجة أنه لم ينتبه إلى أن امرأة التنظيف، كانت قد وجدت نفسها مضطرة لأن تأتي له بكرسي من القش، هو نفسه الذي تجلس عليه عندما تحتاج إلى العمل بالإبرة والخيوط؛ فهي، بالإضافة إلى عملها في التنظيف، كانت لديها التزامات في أعمال الخياطة البسيطة في القصر، مثل رفو جوارب الخدم. لم يكن جلوس الملك مريحاً، **لأن** كرسي القش كان منخفضاً جداً عن كرسي العرش، وأخذ يبحث عن أفضل طريقة يتمكن معها من إراحة رجليه، فتارة كان يضمهما، وتارة أخرى يبسطهما، بينما كان الرجل الذي يريد قارباً ينتظر بصبر السؤال التالي، **وأنت** لماذا تريد قارباً، إذا أمكن معرفة ذلك، كان هو السؤال الذي أطلقه الملك عندما توصل إلى وضع مقبول من الراحة على كرسي امرأة التنظيف؛ **للبحث** عن الجزيرة المجهولة، أجاب الرجل؛ أية جزيرة مجهولة، سأل الملك، وهو يخفي ضحكته، وكأنه أمام مجنون من أولئك الذين لديهم هوس الإبحار، وليس من المستحسن معارضته منذ البداية؛ **الجزيرة** المجهولة، كرر الرجل، **يا رجل**، ليست هناك جزر مجهولة، **من** الذي قال لك، أيها الملك، إنه ليست هناك جزر مجهولة، **جميعها** موجود على الخارطة، **على** الخارطة توجد فقط الجزر المعروفة، **أية** جزيرة مجهولة هي هذه التي تبحث عنها، **لو** كان باستطاعتي أن أقول لك، فحينئذٍ لن تكون مجهولة، **من** الذي سمعته يتحدث عنها، سأل الملك، وبصورة جادة هذه المرة، **لا أحد**؛ **في** هذه الحالة، لماذا تصر على القول إنها موجودة، **ببساطة** لأن من المستحيل ألاّ توجد جزيرة مجهولة، **وأنت** جئت إلى هنا كي تطلب مني قارباً، **أجل**، جئت إلى هنا كي أطلب منك قارباً، **ومَن** أنت كي أعطيك إيّاه، **ومَن** أنت كي لا تعطيني إيّاه، **أنا** ملك هذه المملكة وجميع قوارب هذه المملكة تخصني، **إنك** تخصها أكثر مما هي تخصك، **ما** الذي تعنيه، سأل الملك منزعجاً، **أنك** من دونها لست شيئاً، وأنها، من دونك، بإمكانها الإبحار دائماً، بناء على أوامري، مع قباطنتي وبحارتي، **أنا لا** أطلب منك بحارة ولا قبطاناً، ما أطلبه هو فقط قارب،

وهذه الجزيرة المجهولة، إن عثرتَ عليها، ستكون لي، **إنّ** ما يهمك، أيها الملك، هو فقط الجزر المعروفة، **وأيضاً** تهمني المجهولة، عندما لا تعود كذلك، **ربما** أن هذه لن تدع أحداً يعرفها، **إذن** لن أعطيك القارب، **ستعطيه**. عندما سمع الناس المتجمعون عند باب الطلبات هذه الكلمة، التي قيلت بهذه الطريقة القاطعة الهادئة، والذين كان نفاد صبرهم يتزايد دقيقة بعد أخرى منذ بداية هذا النقاش، ورغبة في التخلص منه أكثر من إبداء مشاعر التضامن، قرروا التدخل لصالح الرجل الذي كان يريد قارباً، وأخذوا يصيحون، **أعطه** القارب، أعطه القارب. فكّر الملك في أن يطلب من امرأة التنظيف مناداة حرس القصر للحضور حالاً والمحافظة على النظام العام وفرض الانضباط؛ لكن، في هذه اللحظة، انطلق صوت الجارات اللواتي كنّ يتابعن ما يجري عبر النوافذ، في صيحة واحدة مثل الآخرين، **أعطه** القارب، أعطه القارب. أمام هذا التعبير عن إرادة الناس، الذي لا يمكن تفاديه، وقلق الملك مما يمكن أن يكون قد فقده عند باب الهدايا، رفع يده اليمنى طالباً الصمت وقال، **سأعطيك** قارباً، لكن عليك أنت أن توفر الطاقم اللازم، بحارتي متخصصون فقط بالجزر المعروفة. لم تسمح صيحات استحسان الناس بسماع عبارات الشكر التي أطلقها الرجل الذي جاء يطلب قارباً؛ لكنْ، من خلال حركات الشفاه أمكن تبين كلمة **شكراً** سيدي، وكذلك عبارة **سأتدبّر** الأمر، غير أن ما سُمع بصورة واضحة كان ما أضافه الملك، **اذهب** إلى الرصيف، واسأل عن رئيس الميناء، قل له إنني قد أرسلتك، وهو الذي سيعطيك القارب، خذ معك بطاقتي. قرأ الرجل الذي مضى كي يتسلم قارباً البطاقة، التي كتبت عليها كلمة ملك تحت اسم الملك، وكانت هذه هي الكلمات التي كُتبت على كتف امرأة التنظيف، **سلّم** لحامله قارباً، ليس ضرورياً أن يكون كبيراً، لكن أن يعمل بصورة جيدة ويكون آمناً، لا أريد أن يحدث معي تأنيب للضمير إن لم تسِر الأمور على ما يرام. عندما رفع الرجل رأسه ليقدم الشكر على هذه المنحة، كان الملك قد انسحب، وبقيت هناك فقط امرأة التنظيف، التي وقفت تنظر إليه بكثير من التركيز. مغادرة الرجل عتبة الباب، كان إشارة للقادمين الآخرين أن بإمكانهم أخيراً أن يتقدموا، ولا داعي للحديث عن مدى الفوضى التي سادت ولا يمكن وصفها، كل واحد سعى للوصول إلى ذلك المكان قبل الآخرين؛ لكن، ولسوء الحظ، كان الباب قد أُغلق من جديد. عادت المطرقة البرونزية إلى مناداة امرأة التنظيف، لكن امرأة التنظيف لم تكن في الانتظار، فقد مضت لتخرج من باب آخر مع سطل ومكنسة،

هو باب القرارات، الذي قلما يستخدم، لكنه الآن يُستخدم. الآن، أجل، الآن أدرك لماذا كانت امرأة التنظيف تنظر إليه بتلك الطريقة؛ إذ إنها في تلك اللحظة تماماً اتخذت قرارها باللحاق بالرجل الذي كان متوجهاً إلى الميناء كي يتسلم القارب؛ فكرت بالتوقف عن حياة تنظيف القصور، وأن الوقت قد حان لتغيير مهنتها، وأن رغبتها الحقيقية هي في تنظيف القوارب، فعلى الأقل، في البحر لن يعوزها الماء. لم يتصور الرجل الذي لم يكن قد اختار بحارته بعد، أنه يحمل وراءه مسؤولية للمستقبل في تنظيف القوارب، وعمليات تنظيف أخرى، مثلما هو المصير الذي اعتاد سلوكه معنا، بأن يتعقبنا، ويبسط يده كي يلمس أكتافنا، ونحن ما نزال نغمغم، لقد قُضي الأمر، ليس هناك شيء آخر في الأفق، الأمر كله سواء.

راح الرجل يمشي، ويمشي؛ وصل إلى الميناء، وقف على الرصيف، سأل عن الرئيس، وخلال انتظاره أخذ يتأمل القوارب الموجودة، ويخمّن، أي منها سيكون قاربه، الكبير، لا، فهو يعرف أنه ليس هو، كانت بطاقة الملك واضحة جداً، وبالتالي، لابد من استبعاد سفن الركاب، وسفن الشحن، والسفن الحربية؛ وكذلك لا يمكن أن يكون القارب صغيراً جداً بحيث لا يمكنه تحمل شدة الرياح، وقسوة البحر، وضمن هذا الإطار تندرج ملاحظة الملك، بأن يكون بإمكان القارب الإبحار جيداً، وأن يكون آمناً، كانت هذه هي كلماته الواضحة، مستبعداً في هذا، وبلا التباس، الزوارق، ومراكب المرافقة، التي، وعلى الرغم من أنها تبحر جيداً، وآمنة، كل منها وفق شروطها، لكنها لم تُصنع لكي تمخر المحيطات، حيث الجزر المجهولة. امرأة التنظيف، التي كانت تقف على مسافة منه، مختبئة خلف بعض الخزانات والصفائح، راحت تستعرض بنظرها القوارب الراسية هناك، ودار في ذهنها، بالنسبة إلي، أنا أفضّل ذاك، ولو أنها لم تصرّح برأيها هذا، لكن فلنسمع أولاً ماذا سيقول القبطان رئيس الميناء، جاء هذا وقرأ البطاقة، نظر إلى الرجل من الأعلى إلى الأسفل، وطرح عليه سؤالاً لم يطرحه الملك، هل تجيد الإبحار، وهل لديك إجازة إبحار، وأجاب الرجل، سأتعلم ذلك في البحر؛ قال القبطان، لا أنصحك بذلك، أنا قبطان، ولا أجرؤ على الإبحار في جميع القوارب، أعطني إذاً واحداً يمكن لي أن أجرؤ على الإبحار به، قارباً أحترمه وبإمكانه أن يحترمني، هذه اللغة هي لغة بحار، لكنك لست بحاراً، إذا كنت أمتلك اللغة فهذا مثل كوني كذلك. عاد القبطان إلى قراءة بطاقة الملك، ثم

سأل، **هل** بإمكانك أن تقول لي لماذا تريد القارب، **كي** أذهب للبحث عن الجزيرة المجهولة، **لا توجد** جزر مجهولة، **الشيء** نفسه قاله لي الملك، **ما يعرفه** هو عن الجزر قد تعلمه مني، **إنه** لأمر غريب، وأنت رجل بحر، أن تقول لي هذا، إنه ليست هناك جزر مجهولة، أنا رجل بر، ولا أجهل أن كل الجزر، بما فيها الجزر المعروفة، تبقى جزراً مجهولة إن لم نطأ أرضها، **لكنك** أنت، إن كنتُ قد فهمت الأمر جيداً، ذاهب للبحث عن جزيرة لم يسبق لأحد أن وطئ أرضها على الإطلاق، **سأعرفها** عندما أصل إليها، **هذا** إذا وصلت، **أجل**، قد يغرق المرء أحياناً وهو مبحر، لكن، إذا حصل هذا معي، عليك أن تكتب في السجل السنوي للميناء، أن المكان الذي وصلتُ إليه هو ذاك، **هل** تعني أن الوصول بالإمكان تحقيقه دائماً، **لن** تكون مَن أنت عليه إن لم تعرف هذا. قال القبطان، **سأعطيك** القارب المناسب لك، **أيّ** قارب؟! **هو** قارب ذو تجربة كبيرة، ما زال الناس يبحرون فيه بحثاً عن الجزر المجهولة؛ **أيّ** قارب؟! **أعتقد** حتى إنه قد تم العثور على بعضها؛ **أيّ قارب ذاك**؟! وأشار القبطان **إلى** القارب الذي أحست امرأة التنظيف أنه القارب المطلوب، التي خرجت من وراء الخزانات تجري وهي تصيح، **إنه** قاربي، إنه قاربي، لابد من الاعتذار منه، وبكل الوسائل الممكنة، بسبب هذا التشابه غير المعتاد في الملكية؛ فالقارب، وبكل بساطة، هو الذي أثار إعجابها؛ **يبدو** أنه زورق شراعي سريع، قال الرجل؛ **إلى** حد ما، وافقه القبطان، كان في الأصل زورقاً شراعياً، ثم مرّ بمراحل تعديل غيّرت فيه نوعاً ما، **لكنه** ما زال زورقاً شراعياً، **أجل**، بوجه الإجمال ما يزال يحتفظ بالمظهر نفسه؛ **وله** سَوارٍ وأشرعة، **عندما** يمضي بحثاً عن جزر مجهولة، هو الذي يُنصح به أكثر من غيره، لم تتمالك امرأة التنظيف نفسها، **بالنسبة إلي**، لا أريد سواه، **ومَن** أنتِ؟! سأل الرجل، **ألا** تذكرني؟! **ليست** لديّ فكرة، **أنا** امرأة التنظيف، **أيّ** تنظيف، **تنظيف** قصر الملك، **التي** فتحت باب الطلبات، **ليس** هناك غيري، **ولماذا** لست في قصر الملك، تنظفين وتفتحين الأبواب؟! **لأن** الأبواب التي أريدها أصبحت مفتوحة، ولأنني بدءاً من الآن لن أنظف سوى القوارب، **في** هذه الحالة، أرى أنك قد قررت الذهاب معي للبحث عن الجزيرة المجهولة، **خرجت** من القصر من باب القرارات، **طالما** أن الأمر كذلك، اذهبي إلى هذا الزورق الشراعي، وانظري كيف هي حاله، لابد وأنه أصبح في حاجة

إلى الكثير من التنظيف، وخذي حذرك من طيور النورس؛ إذ لا يمكن الاطمئنان إليها، **ألا** تريد أن تأتي معي كي تتعرف إلى قاربك من الداخل؟! **قلتِ** إنه قاربك **اعذرني**، كان ذلك فقط لأنه أعجبني، **الإعجاب** يمكن أن يكون أفضل وسيلة للاستحواذ، والاستحواذ لابد أنه أسوأ طريقة للإعجاب. تدخّل القبطان مقاطعاً هذا الحوار، **عليّ** أن أسلّم المفاتيح لمالك القارب، لأي منكما، حلّوا هذه المسألة، بالنسبة إلي الأمر سيان، **هل** للقوارب مفاتيح، سأل الرجل، **من** أجل الدخول، لا، لكنْ هناك المخازن والمستودعات، ومقصورة القيادة، وفيها سجل اليوميات؛ **هي** المكلفة بكل شيء، أنا ذاهب لاختيار بحارتي، قال الرجل، ومضى مبتعداً.

ذهبت امرأة التنظيف إلى مكتب القبطان وتسلمت المفاتيح، ثم اتجهت إلى القارب. شيئان وفّرا لها الحماية، مكنسة القصر، والتحذير من طيور النورس. لم تكد تعبر الجسر الذي يربط بين الزورق والرصيف، حتى سارعت الشريرات إلى التحلق حولها صارخة وكأنها تريد التهامها؛ إذ لم تكن تعرف من الذي تواجه. تركت المرأة السطل، ووضعت المفاتيح في صدرها، وثبّتت قدميها جيداً فوق المعبر، وراحت تلوح بالمكنسة وكأنها سيف من تلك السيوف القاطعة، وتمكنت من تفريق هذه الزمرة المهاجمة، ولم تدرك سبب غضب طيور النورس إلاّ بعد دخولها إلى الزورق، كانت هناك أعشاش في كل مكان، بعضها مهجور، وبعض آخر يمتلئ بالبيوض، وثالثة فيها طيور نورس صغيرة تفتح مناقيرها بانتظار الطعام، وقالت في نفسها، **سيكون** من الأفضل أن تُنقل من هنا، فإن زورقاً يمضي للبحث عن الجزيرة المجهولة لا يمكن أن يبقى على هذه الحال، وكأنه قفص طيور. ألقت بالأعشاش الخاوية إلى الماء، وأبقت على الأخرى، سنرى فيما بعد، ثم شمّرت عن ساعديها وبادرت إلى تنظيف الزورق، وعندما أنجزت هذه المهمة الشاقة، فتحت مستودع الأشرعة، وأجرت فحصاً دقيقاً لمتانة نسيجها ودرزها، بعد أن مضى عليها وقت طويل من غير إبحار، ومن غير أن تتعرض لشدة الرياح. الأشرعة هي عضلات الزورق، وتكفي رؤيتها وهي تنتفخ عندما تتعرض للجهد، وكذلك، وهو ما يحصل تماماً مع العضلات، حين لا تُستخدم بصورة مستمرة، تضعف، تصاب بالارتخاء، وتفقد الأعصاب متانتها، والخيوط والدرز هي أعصاب الأشرعة، هكذا فكّرت امرأة

التنظيف، سعيدة بإدراكها، وبهذه السرعة، فن الإبحار. وجدت بعض الثنيات قد تآكلت خيوطها، فوضعت إشارات عند مواضعها، ورأت أن الإبر والخيوط التي كانت تستخدمها سابقاً في رفو الجوارب والأنسجة القديمة لا تفيد في هذا المجال، أما المخازن الأخرى فوجدتها خاوية، وكذلك كان حال مخزن البارود، باستثناء كتلة مسحوق أسود صغيرة كانت في عمق المخزن، بدت لها مثل براز جرذ، ولم تعر ذلك أهمية، وفي الواقع ليس هناك نص في أي قانون، على الأقل بالنسبة إلى معلومات امرأة تنظيف، يقضي، وبالضرورة، أن يكون الذهاب إلى جزيرة مجهولة مشروعاً حربياً. لقد أزعجها كثيراً عدم وجود أية مؤونة للطعام في المستودع الخاص بذلك، ليس من أجلها، فقد تعوّدت تواضع ما كان يُقدم إليها في القصر؛ بل من أجل الرجل الذي أعطوه هذا القارب. لن تتأخر الشمس في المغيب، وسيحضر ليقول لها إنه جائع، فهذا ما يقوله جميع الرجال فور دخولهم البيت، كما لو أنهم وحدهم من يمتلكون معداً، ويعانون من الحاجة إلى ملئها، ولو أنه جاء ومعه بحارة لتكوين طاقم الزورق، والذين هم نهمون كالغيلان، فلا أدري حينئذٍ كيف سنتدبر الأمر، قالت امرأة التنظيف.

لم يتح الوقت لها الكثير من الشعور بالقلق، فلم تكد الشمس تغرق في مياه المحيط، حتى ظهر الرجل الذي امتلك الزورق عند أول الرصيف، وهو مطأطئ الرأس ويحمل كيساً كبيراً في يده. انطلقت امرأة التنظيف لانتظاره عند المعبر، وقبل أن يبدأ بإخبارها كيف أمضى بقية نهاره، قال، **كوني** مطمئنة، جلبت طعاماً لنا نحن الاثنين، **والبحارة**، سألت هي، **كما** ترين، لم يأت منهم أحد، **لكنهم**، على الأقل، وعدوك بالمجيء، عادت لتسأل، **قالوا** لي إنه ليست هناك جزر مجهولة، وإنه حتى لو كانت موجودة، فهم لن يتركوا حياة الطمأنينة وعملهم الآمن على الخطوط البحرية كي يزجوا بأنفسهم في مغامرات عبر المحيط، بحثاً عن أمر مستحيل، كما لو أنهم ما يزالون في عصر بحار الظلمات، **وأنت**، بماذا أجبتهم، **بأن** البحر دائماً مظلم، **ولم** تحدثهم عن الجزيرة المجهولة، **كيف** بإمكاني أن أحدثهم عن جزيرة مجهولة إذا كنت لا أعرفها، **لكنك** واثق من أنها موجودة، **تماماً** مثل كون البحر مظلماً؛ **في** هذه اللحظة، ما يُرى هنا، مع المياه ذات اللون الذي يميل إلى الاحمرار والسماء التي

تبدو وكأنها تشتعل، لست أرى أي ظلام، **إنه** ما تتوهمين، والجزر تبدو أحياناً وكأنها تموج فوق المياه، وهذا ليس أمراً حقيقياً، **ما** الذي تفكر في القيام به، وأنت تفتقر إلى طاقم للزورق، **لست** أدري، **يمكننا** البقاء للعيش هنا، يمكن لي أن **أقوم** بتنظيف الزوارق التي تأتي إلى الرصيف، وأنت، **وأنا**، **سيكون** لك عمل، مهنة، كما يقال الآن، **لديّ**، كان لديّ، ولمزيد من الدقة، سيكون لديّ، لكنْ أريد أن أجد الجزيرة المجهولة، أريد أن أعرف من أنا عندما أكون فيها، **ألا** تعرف ذلك، **إن** لم تخرجي من نفسك لن تعرفي من تكونين، **فيلسوف** الملك، عندما لم يكن لديه ما يفعله، كان يجلس إليّ ليتابعني وأنا أرفو جوارب الخدم، وكان أحياناً يتحدث عن فلسفته، قائلاً إن كل رجل هو جزيرة، وأنا، لأن ذلك **لا** ينطبق عليّ، لكوني امرأة، لم أعر الأمر أية أهمية، وأنت ماذا تعتقد، **أنّ** من الضروري الخروج من الجزيرة كي تشاهَد الجزيرة، **وأننا** لن نرى أنفسنا إن لم نخرج من أنفسنا. بدأ حريق السماء بالانحسار، **تحوّل** الماء فجأة إلى اللون البنفسجي، الآن، حتى امرأة التنظيف لم تعد ترى ن لون البحر يميل حقاً إلى الاحمرار في ساعات معينة.

قال الرجل، **لنترك** الفلسفة لفيلسوف الملك، فهو يتقاضى أجره من أجل ذلك، وتعالي الآن لنأكل، لكن المرأة لم توافق، **يجب** أولاً أن تشاهد زورقك، **فأنت لا** تعرفه سوى من الخارج، **كيف** وجدتِه، **هناك** بعض أماكن الدرز في **الأشرعة** بحاجة إلى تقوية، **انزلي** إلى القبو، تجدين هناك مياهاً للشرب، **يوجد** هناك بعض الماء، ويبدو لي أنه كافٍ، **كيف** عرفتِ هذه الأمور؟! **هكذا**، **هكذا** كيف، **مثلك**، عندما قلت لرئيس الميناء إنك ستتعلم الإبحار في البحر، **لكننا** لسنا في البحر بعد، **لقد** أصبحنا في الماء، **كانت** لديّ دائماً فكرة أن الإبحار يحتاج فقط إلى معلّمَيْن حقيقيين، أحدهما هو البحر، والآخر هو الزورق، **والسماء**، أنت تنسى السماء، **أجل**، طبعاً، السماء، **الرياح؛ الغيوم**.

في أقل من ربع ساعة كانا قد أتمّا جولتهما في هذا الزورق الشراعي، وعلى الرغم من التعديل الذي أدخل عليه، فهو لا يستدعي جولة طويلة. **إنه** جيد، قال الرجل، لكن إن لم أحصل على طاقم، ملائم للإبحار، عليّ أن أذهب إلى الملك كي أقول له إنني لم أعد في حاجة إليه، **ستفقد** عزيمتك لدى أول عقبة، **العقبة** الأولى

كانت انتظار الملك ثلاثة أيام، ولم أنسحب، **إن** لم تعثر على البحارة الراغبين في الحضور، سنتدبر الأمر نحن الاثنين، **أنتِ** مجنونة، ليس بقدرة شخصين إدارة زورق كهذا، فعليّ أنا أن أكون باستمرار وراء عجلة القيادة، وأنتِ، **لا** جدوى من توضيح أي شيء، إنه جنون، **سنرى** فيما بعد، تعال الآن لنتعشى. صعدا إلى ظهر الزورق، والرجل مستمر في الاعتراض على ما أسماه بالجنون، وهناك فتحت امرأة التنظيف الكيس الكبير الذي أحضره، خبز، جبن ماعز معتّق، زيتون، زجاجة نبيذ. كان ضوء القمر ينعكس فوق صفحة البحر، وظل السواري يسقط عند أقدامهما، **فعلاً** إن زورقنا جميل، قالت المرأة، ثم استدركت فوراً، **زورقك**، إنه زورقك، **أتمنى** ألاّ يصبح زورقي لفترة طويلة، **إنْ** أبحرت به أم لم تبحر، فهو زورقك، أنت الذي طلبته من الملك، **أنا** طلبته للبحث عن جزيرة مجهولة، **لكن** هذه الأمور لا تتحقق بين لحظة وأخرى، **إنها** تحتاج إلى الوقت الكافي، كان جدي يقول، من يود الذهاب إلى البحر، يتهيأ لذلك **في** البر، وهو لم يكن بحاراً، **من** غير بحارة لا يمكننا الإبحار، **لقد** سبق وقلتَ هذا، **ويجب** تزويد الزورق بألف غرض ضروري لرحلة كهذه، لا يُعرف إلى أين ستقودنا، **هذا** لا شك فيه، ثم علينا انتظار المحطة المناسبة، وأن ننطلق في ظروف بحرية جيدة، وأن يأتي أناس إلى الميناء كي يتمنوا لنا رحلة طيبة، **أنتِ** تسخرين مني، **لا يمكن** لي أن أسخر أبداً ممن جعلني أخرج من باب القرارات، **سامحيني**، **ولن** أعود أبداً إلى المرور عبره، وليحدث ما يحدث. كان ضوء القمر يغسل وجه امرأة التنظيف، **إنها** جميلة، حقاً إنها جميلة، **فكّر** الرجل، أما المرأة، فلم تكن تفكر في شيء، لقد فكرت في كل شيء خلال تلك الأيام الثلاثة، عندما كانت تفتح الباب قليلاً بين حين وآخر، كي ترى ما إذا كان ذلك الرجل ما زال مستمراً في الانتظار. لم تتبقَ أية قطعة من الخبز أو الجبن، ولا أية قطرة من النبيذ، وبذر الزيتون أصبح يطفو فوق سطح الماء، وبقي الزورق نظيفاً مثلما كان بعد أن مرت آخر ممسحة لامرأة التنظيف. كان هدوء الزورق لا يقطعه سوى ارتطام حركة المياه به، فيحدث ما يشبه صوت شخير قوي، وقالت المرأة، **عندما** يحين دورنا سيكون شخيرنا أقل ضجيجاً. وعلى الرغم من أن الزورق كان يرسو في الجانب الداخلي للرصيف، فقد كان يموج قليلاً مع حركة المياه، وقال الرجل، **لكننا** سنموج أكثر. ضحك الاثنان، ثم صمتا.

بعد برهة قصيرة، اقترح أحدهما أن من الأفضل الذهاب إلى النوم، **ليس** لديّ الكثير من الأحلام، والآخر اتفق معه، **ولا** أنا، وصمتا من جديد. القمر ينساب صعوداً، قالت المرأة بعد صمت قصير، **هناك** أسرّة في الأسفل، وقال الرجل، **أجل**، ونهضا للنزول، وأضافت المرأة، **إلى** الغد، أنا ذاهبة في هذا الاتجاه، وأجاب الرجل، **وأنا** في هذا الاتجاه، إلى الغد، لم يقل أي منهما نحو اليسار أو نحو اليمين، ربما لأنهما كانا ما يزالان يتابعان أسلوب الدعابة. لكن المرأة عادت، **لقد** نسيت، وأخرجت من حقيبة يدها بقايا شمعتين، **عثرتُ** عليهما وأنا أقوم بالتنظيف، لكن ليست لديّ علبة ثقاب، **أنا** لديّ، قال الرجل، وأمسكت المرأة ببقايا الشمعتين، كل واحدة بيد، وأشعل هو عود ثقاب، وأخذت الذبالتان تضيئان شيئاً فشيئاً مثلما كان يضيء القمر، فغمرتا بضوئهما وجه امرأة التنظيف، وفكّر، **إنها** جميلة، لكنّ ما فكرت هي به، **من** الواضح أن له عينين فقط من أجل الجزيرة المجهولة، وكثيراً ما يخطئ الناس في تفسير النظرات، وبخاصة في البداية. أعطته إحدى الشمعتين، وقالت، **إلى** الغد، أتمنى لك نوماً جيداً، وأراد هو أن يقول الشيء ذاته، بطريقة أخرى، أتمنى لك أحلاماً سعيدة، كانت العبارة التي قالها، وعندما أصبح في القسم السفلي مستلقياً في سريره، خطرت في ذهنه عبارات أكثر ظرفاً، وإيحاءً، وهو ما ينتظر من رجل منفرد مع امرأة، تساءل فيما لو كانت **قد** نامت، وفيما لو كانت قد تأخرت حتى استغرقت في أحلامها، ثم تخيل أنه يمشي باحثاً عنها ولا يعثر عليها في أي مكان، بعد أن ضاعا في سفينة هائلة، الحلم مشعوذ ماهر، لقد تبدلت أحجام الأشياء وتناسبها والمسافات التي تفصل فيما بينها، وانفصلت عن الأشخاص، وتجمعت واتحدت، ولم يعد بالإمكان تمييز شيء عن أي شيء آخر، المرأة تنام على مسافة أمتار منه، وهو **لا** يعرف كيفية الوصول إليها، وبالسهولة التي يمكن له أن ينتقل بها من الجهة اليسرى إلى الجهة اليمنى.

لقد تمنى لها أحلاماً سعيدة، لكنه هو الذي أمضى الليلة بكاملها يحلم، حلم بأن زورقه كان يبحر في أعماق البحار، بثلاثة أشرعة مثلّثة، تشمخ مع الرياح، وهو يشق طريقه وسط الأمواج، كان هو مَن يدير عجلة القيادة، بينما البحارة يرتاحون في الظل. لم يستطع أن يفهم كيف وُجد هؤلاء البحارة هناك، وهم الذين رفضوا، في

الميناء وفي المدينة، الإبحار معه بحثاً عن الجزيرة المجهولة، ربما أنهم قد ندموا على تعاملهم معه بتلك السخرية الفظة. شاهد طيوراً وحيوانات منتشرة فوق ظهر الزورق، بط، أرانب، دجاج، مما هو معتاد تربيته في البيوت، كانت تلتقط الحبوب أو تلتهم أوراق الملفوف التي كان أحد البحارة يلقي بها إليها، لم يعد يذكر منذ متى تم جلبها إلى الزورق، لكنه أمر طبيعي أن توجد هناك، نتصور أن الجزيرة المجهولة، ومثلما كان الأمر في الماضي، هي جزيرة قاحلة، ومن الأفضل اللعب بصورة آمنة، نحن نعرف أن فتح باب قفص الأرانب والإمساك بأرنب من أذنيه، هو دائماً أسهل من اللحاق به عبر الجبال والوديان. من عمق القبو يصعد الآن صهيل خيل، وخوار ثيران، ونهيق حمير، وأصوات الحيوانات النبيلة ضرورية خلال القيام بالعمل الشاق، لكنْ، كيف وصلت هذه الحيوانات، وكيف اتسع لها هذا الزورق، الذي، بالكاد يجد فيه البحارة متسعاً لهم. فجأة، عصفت الرياح، وأخذ الشراع الأكبر يهتز ويتماوج بعنف، وفي الخلف، كان هناك ما لم يكن مرئياً من قبل، مجموعة من النساء اللواتي يمكن التكهن بأن عددهن يساوي عدد البحارة، وكنّ ينشغلن بأمورهن الخاصة، من غير أية أمور أخرى، ومن الواضح أن هذا لا يمكن أن يكون سوى حلم، في الحياة الواقعية لا يمكن له أن يحدث. رجل القيادة بحث بعينيه عن امرأة التنظيف، ولم يرها، وفكّر، ربما أنها ترتاح في سرير الجانب الأيمن، لكنه كان ظناً لا أساس له، فهو يعلم جيداً، ولو أنه لا يعلم كيف يعلم ذلك، أنها في اللحظة الأخيرة لم تشأ المجيء، وأنها قد قفزت من الزورق وهي تقول، **وداعاً**، وداعاً، فأنت تملك عينين فقط من أجل الجزيرة المجهولة، أنا لن آتي، وهذا لم يكن صحيحاً، فعيناه الآن، بالضبط، تبحثان عنها ولا تجدانها. غامت السماء في هذه اللحظة، وبدأت تمطر، وبعد أن أمطرت، أخذت تتبرعم أعداد هائلة من النباتات في صفوف متراصة من أكياس التراب على امتداد الجوانب الداخلية للزورق، ولم يحدث ذلك لشكٍ في ألاّ تكون هناك أراضٍ كافية في الجزيرة المجهولة، بل لأنه سيوفر في الوقت، ففي اليوم الذي نصل فيه، سيكون علينا فقط أن ننقل ما نبت من أشجار مثمرة، والمحاصيل الصغيرة ستواصل نضجها هناك، وسنزيّن الحدائق بالزهور التي ستتفتح من هذه البراعم. سأل رجل القيادة أولئك البحارة الذين كانوا يستلقون على ظهر الزورق فيما إذا كانوا قد

لاحظوا وجود أية جزيرة مجهولة، وأجابوا بأنهم لم يروا أياً من هذه الجزر، وأنهم يفكرون بالنزول على أول أرض مأهولة تظهر لهم، فهناك لا بد وأن يوجد مرفأ فيه استراحة يمكن أن تقدم لهم شراباً وأسرّة يرتاحون فيها، وأنه لم يعد بإمكانهم البقاء هنا مع كل هذا الاكتظاظ. **والجزيرة** المجهولة، سأل رجل القيادة، **الجزيرة** المجهولة هي شيء لا وجود له، **لا** تفكر إطلاقاً بهذا الأمر، الجغرافيون العاملون لدى الملك بحثوا في جميع الخرائط، وأعلنوا أن الجزر التي يمكن التعرف إليها هو أمر جرى البت فيه منذ زمن بعيد. **كان** عليكم أن تبقوا في المدينة بدلاً من أن تأتوا لتعيقوا إبحاري، **جئنا** بحثاً عن مكان أفضل للحياة وقررنا الإفادة من إبحارك، **أنتم** لستم بحارة، **ولم** نكن كذلك على الإطلاق، **لن** أستطيع قيادة الزورق منفرداً، **كان** عليك أن تفكر في هذا قبل أن تطلب الزورق من الملك، البحر لا يعلّم الإبحار. حينئذٍ رأى رجل القيادة، ومن البعيد، براً، لكنه أراد متابعة طريقه بعيداً، ظناً منه أن ذلك البر ليس سوى انعكاس لأرض أخرى، وصورة ربما جاءت عبر الفضاء من الطرف الآخر لهذا العالم، لكن الرجال، الذين لم يكونوا بحارة في يوم من الأيام، احتجوا، قائلين إنهم يريدون أن ينزلوا، وبالضبط، في ذلك المكان، هذه جزيرة موجودة على الخارطة، صاحوا، وسنقتلك إن لم تقلّنا إلى هناك. فجأةً تحوّلت مقدمة الزورق، بصورة تلقائية، باتجاه ذلك البر. دخل الميناء ورسا عند الرصيف، **بإمكانكم** الذهاب، قال رجل القيادة، ثم بدؤوا يخرجون تباعاً، النساء أولاً، ثم الرجال، لكنْ لم يكونوا وحدهم، أخذوا معهم البط، والأرانب، والدجاج، كما أخذوا الثيران، والحمير، والخيل، وحتى طيور النورس طارت بعيداً وهي تحمل صغارها بمناقيرها. كانت خطوة لم يسبق لهم أن قاموا بمثلها، لكنْ هناك دائماً مرة أولى. تأمل رجل القيادة هذا التفرق بصمت، من غير أن يفعل أي شيء لاستعادة من تخلوا عنه، لكنهم، على الأقل، تركوا له الأشجار، والقمح، والزهور، والنباتات المتسلقة حول السواري، التي اتحدت مع الجدران الداخلية للزورق كالمطرزات. ولم تسلم، مع مغادرتهم، أكياس التراب، فقد عبثوا بها وبعثروا محتوياتها بطريقة أصبح معها ظهر الزورق مثل حقل زراعي، لا يحتاج سوى إلى هطل المزيد من الأمطار، كي يتحقق موسم زراعي جيد. منذ أن بدأت الرحلة إلى الجزيرة المجهولة لم يتناول الرجل أي طعام، وهذا لا بد وأن

يكون قد حصل، لأنه كان يحلم، ولو أنه قد أحس في الحلم بأية رغبة في قطعة خبز أو تفاحة، لكان ذلك مجرد ابتكار. جذور الأشجار اخترقت هيكل السفينة، ولن يمضي وقت طويل قبل أن تصبح هذه الأشرعة الشامخة غير ضرورية، وسيكفي أن تهب بعض الرياح فوق ذراها ليمضي الزورق نحو مصيره. إنها غابة تبحر، وتتأرجح فوق الأمواج، غابة، ولا يُعرف كيف، أصبحت تغني فيها الطيور التي راحت تأوي إليها، والتي سرعان ما ستقرر الخروج إلى النور، ربما كي ترى المحصول وقد نضج وحان وقت الحصاد. ثبّت الرجل عجلة القيادة ونزل إلى الحقل وبيده منجل، ولم يكد يحصد السنابل الأولى، حتى شاهد ظلاً إلى جانب ظله. استيقظ وهو يعانق امرأة التنظيف، وهي تعانقه، وقد اختلط الجسدان، واختلط السريران، ولم يعد يعرف سرير الجانب الأيسر من سرير الجانب الأيمن. الشمس بالكاد قد بزغت، نهض الرجل والمرأة وتوجها نحو مقدمة الزورق وأخذا يرسمان فوقها، بحروف بيض كبيرة، الاسم الذي كان ما يزال ينقص الزورق. وعند الظهيرة، ووسط تكسّر الأمواج، كانت الجزيرة المجهولة قد أصبحت موجودة في البحر، وهي تمضي للبحث عن ذاتها.■

بيترو تشيتاتي Pietro Citati

«كُتبي شكل من أشكال السَّرقة»

أجرى اللقاء: جيرار دوكورتانز
ت: محمد ياسر منصور

في منتصف الطريق بين البَحث وحياة الكتّاب، نجد أن نصوص تشيتاتي تشبه نوعاً من «انعكاسات لكتب أخرى» وهي كُتب غوته، كافكا، فيتزجيرالد. وآخر أعماله مكرَّس لِوَسواس آلام القرن التاسع عشر.

ولد في فلورنسا في العام 1930، وبيترو تشيتاتي مؤلّف نحو عشرين كتاباً حول هومير (هوميروس) وغوته وكافكا وتولستوي وبروست وكاترين مانسفيلد. وروايته «تاريخ كان سعيداً ثم مؤلماً ثم منحوساً» (طبعة غاليمار) مَنَحته في العام 1991 جائزة ميديسيس التي تمنح للأجانب. وآخر بحث له هو «الشَّر المطلق» وظهر في الربيع المنصرم، ويغوص في قلب رواية القرن التاسع عشر، التي يرى فيها الكثيرون ذروة هذا النوع الأدبي. إن بلزاك وبو وديماس وهاوهورن وديستوفسكي وستيفنسون؛ بل أيضاً الشخصيات التي ابتكرها هؤلاء الأخيرون، تجذبنا من خلال صورتها، وهي صورة الشَّر والألم. ليس فقط من خلال تفاهة الحياة اليومية؛ حيث كان يسود شَرّ شيطاني، وجنوني، إنه ألم وشَرّ مفسِد وقاتل وجذّاب وساحِر. ويعترف تشيتاتي بأنه أراد السعي لجعل الزمن يفلت من أيدينا، ويؤكد أن مؤلّفه في كثير من جوانبه قريب من عمل الزركشة والتطريز، ما دامت كتبه امتداداً لمؤلّفات الكتّاب الذين يتناولهم بالبحث والدراسة. وأثناء التنقل بين هذا وذاك، تتم طفرات في عمق مُؤلَّف رئيس.

*** في كتابك الأخير، تبرز أن الروائيين الكبار في القرن التاسع عشر كانت تجذبهم صورة «الشرّ المطلق». فما شأن الروائيين اليوم؟**

ـ أعتقد أنه منذ القرن التاسع عشر، لم يكفّ الأدب عن البحث والتقصّي بقوة وقسوة لا مثيل لهما، حول «الشر المطلق». وذلك يعني في الواقع ضرباً من التنبؤ بما سيحدث. وفي أدب القرن العشرين، كان موضوع «الشر المطلق» أقلّ وجوداً. باستثناء كافكا، من خلال تحليلاته الوفيرة لِلشّر، أو بالأحرى لجميع أشكال الشَّر، وعلاقته بالخير. ففي القرن العشرين، تَحقّق الشّر في التاريخ. وأصبح الشَّر متجسِّداً في هتلر وماو وستالين وبول بوت وموسوليني طبعاً.

*** نحن نرى أن الضمير الحديث يسكنه الفراغ...**

ـ يأخذ الفراغ العديد من الأشكال. ففي المقام الأول، هناك الفراغ الطاوي (نسبة إلى لاوتسو الصيني الذي وضع فلسفة الطاوية الدينية في القرن السادس قبل الميلاد)، الذي يقوم على تحويل الروح إلى مرآة واسعة؛ حيث الفكر والواقع ينعكسان في نَقاوتها (غير الموجودة) المطلقة. إنه فراغ آخر، يمكن تجسيده بوساطة ستافروغوين، في مُؤلّفه «الشياطين» (الممسوسون) لديستوفسكي. وستافروغوين يتمثّل كالشّر المطلق، ولا سيَّما بعد أن اغتصب فتاة صغيرة، وتركها تشنق نفسها من دون أن يفعل شيئاً لمنعها من ذلك. ويتمثَّل على التوالي مثل «ثعبان ماهر»، «الثعبان»، ثم «العنكبوت»، ويعرف ستافروغوين الفراغ الأكثر رَهبة الذي يمكن أن يعرفه كائن بشري: إنه ضمير تُعذّبه دونيَّته إلى الأبد.

*** ماذا تريد أن تقول عندما تؤكد أن لا مصير لَك وأنك تحيا بالوكالة؟**

ـ للناس جميعاً قَدَر، وأنا لي قَدَري أيضاً. لكن عندما بدأتُ الكتابة، اعتقدتُ أنه لا قَدَر لي، غير أولئك الذين لديهم قَدَر ويُسمَّون غوته وبروست وكافكا وبودلير ودوستوفسكي و وولف وبيسوا وليوباردي ،إلخ... ذلك أن قَدَرهم كان أوسع وأعمق من قَدَري، الذي لم يكن أكثر من انعكاس لِقدرهم. وفي الواقع، إذا كان لهم قَدَرهم، فأنا لا أعرف كيف أمتلكُ قَدَراً. وإذا لم أتمكَّن من ابتكار قَدَر، فبوسعي على الأقل محاولة التقرُّب من جميع تلك الأقدار. وهذا يعني طرحاً صعباً جداً، وحتى إنه

مُنهك أحياناً. وهو يُمثِّل العديد من الوجوه وبعض الجوانب الخطيرة: ويمكنني ببساطة أن أضيع. لكنني سرعان ما أدركت أن ذلك كان طريقي. المرسوم، وليس أي طريق آخر.

*** ثمّة شعور بأنك لم تكن تمثّل نفسك بنفسك، إلاّ عندما تعيد إحياء الماضي. فلماذا؟**

ـ عندما أُنهي كتاباً، أحتاج إلى بعض الزمن. فأنا بحاجة إلى مغادرة زماننا والرجوع إلى الماضي، والسباحة نحو النَّبع عكس التيّار. وهذا المَسار يمنحني في آن معاً فَرَحاً عريضاً ودُواراً. وهو الدُّوار الأشدّ، وعَبَّرتُ عنه آنئذٍ عندما بدأتُ كتابة «الفِكر اللمّاع»، وهو كتاب حاولتُ فيه الرجوع أكثر من 25 قرناً نحو الماضي! وكان عَلَيَّ التحدُّث عن الآلهة والأبطال والبطلات، وعن الناس البدائيين والأقدار والأسرار. لكنّي استخلصتُ من هذا التنائي عنصراً رائعاً للتقارب. ففي هرمز وأوليس، الشخصية الرئيسية لدى هومير (هوميروس)، وجدتُ نَموذجي المثالي. وبالحديث عنهما كنتُ أتحدَّث عن نفسي، وبيتهم كان بيتي. أمّا كُتبي الأخرى، التي خَصَّصتها للحديث عن غوته وتولستوي وبروست وكافكا ومانسفيلد وفيتزجيرالد وليوباردي، فهي تُعالج جميع الكتّاب المولودين بعد العام 1750، والقرنان اللذان امتدّا من العام 1750 إلى العام 1950 يُشكّلان فترة أُحبُّها كلّها وأشعر بأنّني قريب منها خاصة. إنها مثل جَولة مزدوجة، قريبة وبَعيدة في آن معاً. يمكنني أيضاً أن أستنشق بوضوح عطر ذلك الزمن مع أنه قد مضى: إنه النَّسيم الذي أستنشقهُ كل صباح، والحَرَكات، والملابس، وطريقة الكلام، والتنزُّه. وللكتابة عن كافكا أو فيتزجيرالد، أستخدمُ غالباً ذكرياتي الشخصية. وأتذكَّر أبي وأمي، وما كانا يقولانه ويفعلانه. وذلك العَصر كان عَصرهم عملياً.

*** نعثر على ذلك في مُؤلَّفك «حياة كاترين مانسفيلد» الذي يمكن للمرء أن يرى فيه «لوحة على الطريقة الفرنسية».**

ـ حتماً. إنه تاريخ حياة أكثر مِمَّا هو قصّة كاتِب، قصّة مَصير. ويقوم عملي كلّه على تَوليد تلك اللحظات المُنتَقاة: كاترين في سويسرا، كاترين في جنوبي فرنسا،

كاترين في باريس؛ حيث جاءت لِتَلتقي مع فرانسيس كاركو. وسَعَيتُ هنا لِجَعل الزمن يتفلت من أيدينا، مُحاولاً جَعله يتجمَّد، كما يؤكِّد ذلك الجميع: ضجيج الشارع، والناس والشمس.

***هل الأدب سوى تلك النّمذجة؟**

ـ قد يكون الأدب أيضاً ترصيعاً وتَوشِيَة. لكنه ليس سوى ذلك. وهو ليس كذلك لدى غوته ولدى تولستوي ولدى كافكا. وقد يكون فيه شيء من ذلك لدى بروست. وفي المقابل، صحيح أن لَديَّ الكثير من الأوجه، ولا سيَّما في كُتبي النقدية التي تقترب من الترصيع أو التَّوشِية، وحتى إنها تأخذ أحياناً شَكل السَّرقة. وثمَّة عدد من صفحات كُتبي مَنسوخ ومتنوِّع، واستمرار لِكُتب الكتَّاب الذين أُعلِّق على مُؤلَّفاتهم. لكن في أثناء المرور على تلك الكتب، تحدث طَفرات تجعل من تلك الصفحات شيئاً آخر تماماً؛ فعندما أتحدَّث عن بروست أو كافكا، فَصفَحاتي لم تعد بروست فحسب أو كافكا، ولم تَعد بروست وكافكا «تماماً». ومن الصَّعب تقدير الخصوصية: فَهل جَوارحي قد احتلَّت أماكنها في كُتبي؟

***يبدو أنك تفصح عن فائدة خاصة «للسيرة الذاتية»، لماذا؟**

ـ لا أودّ أن يُقال عن كُتبي إنها «سِيَر ذاتية»، ذلك أن كُتب جورج د. بانتر أو جان ـ إيف تاديبه حول بروست، بِحلوها ومرِّها، هي سِيَر ذاتية حقّاً، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى. وكتبي عن غوته وتولستوي وبروست وكافكا هي على العَكس ليست سِيَراً ذاتية حقيقية. وبالتأكيد، أتحدَّث فيها أيضاً عن طفولتهم أو عن مراهقتهم. لكن إلى حَدّ مُعيَّن. وقد يحدث أن يتوقَّف السَّرد حول الحياة. وتمحى صورة الحياة؛ وتتبدَّل، والله يعلم كيف يصبح «فاوست» شيئاً آخر، وكذلك «الحرب والسلام» و«البحث عن الزمن الضائع» و«القضية». وهنا يجد المرء نفسه أمام نوع من القَفز، والتغيير المُناخي المُباغِت، وينتقل إلى بعد آخر غير تاريخ الحياة. فكيف نُدرك، وكيف نُفسِّر هذا ؟ وكيف تَصرَّفَ بروست ليكتب كتابه الموسوم «البحث عن الزمن الضائع». وماذا عَمِلَ كافكا ليصبح «القضيَّة»؟. وماذا فَعَل ذلك الرجل اليائس للغاية، جياكومو ليوباردي، ليكتب ذلك العمل العملاق الذي يُمثِّله مُؤلَّفه؟. ومهما يكن من أمر، فأنا أُحبّ كتابة تلك السِّيَر الذاتية «المُزيَّفة» لأنها تُتيح لي محاولة أن

أُوقع في شِبَاكي ذلك الشيء العَصِيّ على الإمساك، الذي نُسمِّيه الحياة. أُحبّ المَذاق والعبير ولون الحياة. لكن هذه الحياة، كما تعلم، لا أرى أنّني قادر على سَردها مباشرة. فأنا في حاجة إلى سَردها عَبر تولستوي أو بروست وبشكل «غير مباشر». يَلزمني وَسيط، مِصفَاة. وأنا عموماً ككاتب من الدرجة الثانية.

***هل يمكن القول مع ذلك إن مشروعك الأدبي يتضمّن أن تبرز لِلعَيَان سِمة الوقت المتفلّت من بين أيدينا؟**

- نعم، إن كُتبي مَلأى دائماً بجميع تلك التفاصيل، والألوان، والعناصر التي تُضفي على الزمن طَعمه الخاص. وهذا ما أسعى لِفعله، وهو جَعل علامة الزمان هي الأدَقّ والأبرع، والأكثر حِدَّة من سِواها. وعلى كل قارئ الاعتقاد، من دون طَرح أدنى سؤال، بأنه يطوف تماماً في الأعوام 1792 و 1860 و 1931. وما يلبث أن يُلاحظ أن كل ما يمر به في حياته ربما لم يكن صحيحاً تماماً، أو حقيقياً جزئياً، لأن الزمن، كالحياة، موسيقى تتفلّت من بين أيدينا. وهذه الموسيقى تجتاز الزمن، وهي مُلك لكل الأزمنة. حتى وإن لم تكن مُلك الأزَل - لكنّها بالأحرى ضَرب من زمن بَهيج، سَوداوي. خَليط من السوداوية - البَهيجة؛ حيث تتردَّد جميع أنواع الموسيقى الممكنة. والكاتب، أو قائد الأوركسترا، عليه الاختفاء عندئذ. وعلى القارئ التساؤل: «لكن من أين تصدر هذه الموسيقى الخافتة؟ وماذ تُريد أن تقول لنا؟».

***لكنك تخرج دائماً من الحياة لِتصل إلى الكاتب أليسَ كذلك؟ ولَيسَ العكس أبداً كما يبدو لي:**

- بالتأكيد، أَخرج دائماً من الحياة لأصِل إلى عمل أدبي. ولا أقوم بالعكس. فأنا لا أشعر بنفسي أنني قادر على ذلك. لكن الآن، وأنا أُفكر في ذلك، سيكون من العجيب محاولة الدخول في تلك المغامرة. وأنتَ تعلم أنني لا أمتلك من حياة الكاتب إلاّ حَلقات يمكنها أن تُعَدّ حلقات رمزية. إنني أسعى دائماً نحو الإنسان الذي تكتنفه الأسرار. وأسعى دائماً إلى النُّزول إلى أعمق أعماق هذه البِئر الغامضة وهي الكَون: وحتى الهاوية. إنني أنطلق من السَّطح، وأُقدِّم الكثير من التفاصيل المتعلِّقة بهذا السَّطح، وهذا من أجل الوصول إلى النقطة الغامضة، المُعتمة، حيث يُصبح المرء كاتباً. وفي هذه اللحظة المحدَّدة وحدها من الاكتشاف يمكنني تَقديم تَحليلي للعمل الأدبي.

***العمل الذي يَنصبّ دائماً على نقاط تفصيلية، لأنك تبدو كارهاً للأفكار العامة...**

ـ هذا صحيح، فالأفكار العامة لا تُعجبني كثيراً، وأعتقد أننا مُذنبون بارتكاب جميع الجرائم الواقعة في الأدب كما في الحياة. وفي المُقابِل، أُحبّ مِمَّن أُسمِّيهم «كتَّاباً ـ فلاسفة» أن يمتلكوا أفكاراً عامة. فيُموِّهونها ويعالجونها ويتلاعبون بها، ثم يُعيدون بتأنٍّ النظام الذي يَودُّون طَرحه، لِيَبنوا منه نظاماً آخر يتعارض كليّاً مع الأوَّل. وكان أفلاطون أوَّل هؤلاء الكتَّاب، لكن هناك أيضاً سان أوغسطين، مونتان، شكسبير، روسّو، غوته، كركغارد، ليوباردي، بودلير، بروست، كافكا، نيتشه. والنظام الواسع للأنظمة، شأنه شأن جميع الأسئلة الممكنة وجميع الأجوبة الممكنة. وإذا ما فَكَّرت في كُتبي، وخصوصاً أبحاثي، أقولُ في نفسي إنها ليست سوى إعادة بِناء لِكُتب سِرِّيَّة، كتب لم يَرَها أحد، ويجهلها الكاتب نفسه: فالكِتاب الحقيقي الموجود في أعماق الكتاب، هو الكتاب المَخفي الذي يرقد تحت الكتاب السَّطحي. ولِكل من كُتبي إيقاعه الخاص. لهذا من ناحية أخرى، فإن كُتبي «روائية»: ذات إيقاع «روائي». والسِّر هو الإيقاع، والإيقاع لا تَختاره أنت، إنما هو الذي يَختارك. وإيقاع كتابي حول غوته بطيء جداً. أمَّا كتابي حول تولستوي فهو بإيقاع مزدوج: إيقاع الشَّباب سريع من ناحية، ومن ناحية ثانية، إيقاع الشيخوخة يتهالك ثم يتباطأ. والإيقاع الذي اعتَمدتُه في كتابة كِتابي حول كافكا درامي، قَلِق، مُحطَّم، مثل حياة كافكا ومصيره. وكتابي حول ليوباردي، الذي فَرغتُ منه مؤخراً، يحوي إيقاعين متناوبين، البطء والسُّرعة.

***لَديكَ جانب يُشبه سانت ـ بيف...**

ـ هذا مَديح جميل لي. فإنني أكنُّ إعجاباً شديداً نحو سانت ـ بيف. ومُجلَّداته الخمسة حول «بور ـ رويال» هي إحدى القمم المطلقة في الأدب الفرنسي. وهذه الأبحاث عملياً ذات جمال رائع، وحتى عندما يَزعم المَرء أنه هذا الشيء أو ذاك، فإنه خائِن وحَسود، ومليء بالأحقاد والضغائن؛ حتى عندما يروي أشياء قابلة لِلجَدَل. إنه قادر على كتابة روائع عندما تكون مشاعره مضطربة: وهذا نادر جداً. ويبدو لي اليوم أن سانت ـ بيف في فرنسا يخرج من عالَم النِّسيان؛ وهذا أمر جيِّد

جداً. لكن في إيطاليا، وفي بقية العالم، لم يَعد أحد يقرأ له... إن مَأخَذَهم عليه غالباً هو أنه أساءَ الحديث عن بالزاك. وهذا صحيح. وبشكل ما إن إساءة الحديث عن بالزاك لا يمكن التساهل فيها. لكن إن قَرَأتَ الصفحات التي كَرَّسها للحديث عن بالزاك، ستُلاحِظ أنه ما من شيء كُتب عنه أكثر خلوداً وأكثر عمقاً... وقد خَلّده بودلير، على الرغم من عدم وجود شيء مُتبادَل بينهما. وكتاب بروست «ضد سانت ـ بيف» هو أصل الاحتقار الشديد. وبروست قَضى على سمعَة سانت ـ بيف، كما قَضى على سمعَة روسكين، لأنه كان يحتاج إلى تحطيم سانت ـ بيف السَّاكِن في داخله. لكن، في الحقيقة، إن سانت ـ بيف الداخلي لا يمكن أن يموت.

***لماذا كُتبك بحالات مُغلَقة؛ حيث كل شيء ضروري؛ وحيث كل كلمة تبدو لا غِنى عنها؟**

ـ لم أُفكِّر قطّ في هذا، ولم أكن واثقاً من انطباق هذا على أدبي؛ فَلَديَّ شيء من التشرُّد. والكُتّاب الكبار وحدهم يكتبون مؤلفات فيها كل شيء لا غنى عنه، وضروري، حتى الفاصلة الصغيرة جداً. وهذه الفِكرة عن المَجال المُغلَق كانت غالية لدى بروست. وقد وَضَع كلود ليفي ـ شتراوس نظاماً كاملاً حول هذه الفكرة. وإذا كانت كُتبي تحوي، بشكل من الأشكال شيئاً له علاقة بذلك المَجال المُغلَق، فهذا لأنني أعتقد أن سِرّ كِتاب ما يمكن أن يتوارى وراء هذه الفاصلة أو تلك.

***هل لَكَ توجُّه نحو زاوية يمكن أن يُقال إنها موضوعية، كما لدى تولستوي أو ديستوفسكي، وهي بالأحرى ذات رُؤية؟**

ـ أودّ أن أُكرِّر أن الكاتب لا يحتاج إلى المضي في الصحراء ليرى ما هي الصحراء. والكاتب الكبير، ولا سيَّما الروائي الكبير، لا يحتاج إلى الخِبرَة. فهو يحمل الحقيقة والخبرة في روحه، من دون أن يرى أو يلاحظ أو يعرف أو يَعلم ما سَيَرويه. والمثال النموذجي على ذلك، كما أَبرَزَه جيداً بودلير، هو بالزاك، فهو لا يمتلك سوى مَعرفة محدودة جداً حول حضارة عصره: بعض الوَمضات الصغيرة فقط. ومع ذلك لم يتمكّن أحد غيره من عَرض تلك الحضارة كما عَرَضها هو. وهذا

العَرض العظيم، كان عُصارة عَقله، الذي كان يُخفيه. لم يكن يحتاج أبداً إلى معرفة الحياة ولا إلى دوافعها، ولا إلى معرفة كل طبقات المجتمع الفرنسي في عصره.

***أنت كاتِب مُنقِّب، ولكنك لم تبحث شيئاً حول زولا؟**

ـ كُتبي كلها انعكاسات لِكُتب أخرى. يمكن القول إذن أنني كاتِب مُنَقِّب في المكتبات. والأفضل، أنني قادر على سَرد بعض ما حَدَث، يوماً، في أحد شوارع روما، وأيضاً في الشارع الذي أسكنه!.

***هل تعتقد مثل تولستوي أن الموت قد يمنح الفُرصَة الحقيقية الوحيدة لرؤية ما بَعد المَوت؟**

ـ المَوت نَوع من الخَرْق، إنه ثِقب لمحاولة رُؤية ما بَعد الحياة. وربما كان يُقدِّم الفرصة الحقيقية الوحيدة الممكنة لرؤية ما بَعد المَوت. وتولستوي الذي لم يؤمن أبداً بالإله، رَوى هذا كلّه في مُؤلَّفه «الحرب والسلام» وفي مُؤلَّفه «موت إيفان إيليتش». لكن أعتقد أنه ليس هناك الكثير من «الخَرْق» الذي يتيح إدراك ما وراء الموت. فَتِلك الخُروقات تتناثر على طول الحياة اليومية. وَوُجودنا قائِم من ناحية ثانية على الحَدس والاستشعار. والكُتّاب هم القادرون على تَرجمة ذلك وفَهمه والتعبير عنه. ويتَّجه تفكيري هنا أساساً نحو بروست ونابوكوف. لكن نحن، كَأُناسٍ معروفين، لا يمكننا حَلّ مثل تلك الألغاز والأحاجي. فنحن نعيش هنا، ونَحن عُميان.

***بعض أعمالك يتطلّب منك الكثير من الوقت والجُهد، مثل عَمَلك حول غوته الذي استغرقت كتابته عشر سنوات. فما الذي حَدَث خلال تلك السنوات العَشر؟**

ـ كتابي حول ليوباردي، الذي حَدَّثتُكَ عنه آنفاً، كَلَّفني أيضاً الكثير من الجُهد والوقت. لكن عندما ينجح كتاب. يجب أن يتمكَّن القارئ من القَول: «في هذا الكتاب، يبدو كل شيء سَهلاً، وطبيعياً، ينساب من ينبوعه». ويجب ألاّ يشف الجُهد المَبذول أبداً. وعلى كل شيء، أن يكون مَرِناً، رَقراقاً، وينصاع للإيقاع. وعندما أكتب كتاباً، أجعل صَباحي دائماً مُكرَّساً لِعَمل مُكثَّف. وفترة العَصر للقراءة، ودافِعي ليس الخِفّة لكن السُّرعة.

***هل أنت كاتِب لَيل أم ضِياء؟**

ـ قد يكون الجواب الأسهل القَول إن هناك كتّاباً للضياء وكتّاباً للَّيل. وفولتير وستيفنسون هما كاتبا ضِياء، وديستوفسكي وكافكا كاتبا لَيل. لكن هذا غير صحيح. فالأمور أكثر تعقيداً. وجميع الكتّاب الكبار يَحيَون في الليل: فيتعوَّدون عليه ويَتيهونَ فيه ويَسبُرون أغواره، ويتنفسون هَواءه. وإن لم يكن لديهم لَيل فسيموتون. فالليل يُغذِّيهم أكثر من النُّور. لكن الكتّاب يسعون دائماً إلى تَحويل الليل إلى ضِياء. وبعضهم يتوصَّل إلى ذلك، يجعل الليل يتلاشى ضِمنيّاً تماماً. وآخرون، على العكس، مثل بروست أو كافكا، يُفضِّلون تَرك الليل لَيلاً كما هي طبيعته. إنه رهان خَطِر، لأن الليل واسع وعميق ومُتلبِّد ولا ينضب. ثم إن الليل متمرِّد، ولا يتمنَّى من المَرء إلاَّ أن يُعرِّيه. وأحياناً، يحدث أيضاً أن يصبح الليل أمومة، وعندئذٍ يَغمرنا بحِمايته.

***يرى كافكا أن الكائن البشري محدود جداً، وتبدو مُولَعاً بهذه المسألة...**

ـ لقد تَعلَّمَت أوروبا كلّها من الإغريق أن البشر كائنات محدودة، وأن قُوَّتهم الوحيدة تكمن في السِّرية والمقدرة. وهذا الدَّرس الإغريقي لا يَصلح إلاّ إذا كانت هناك حدود للإنسان فِعلاً، ولم يكن بِوسعه أن يُدرك اللاّنهاية. والمفارَقة الأوروبية هي أن أوروبا أرض النهاية واللانهاية، والمَحدود واللاَّمَحدود. والحقيقة هي أنها مَحدودة ولامَحدودة. وأحياناً يتصارع في داخلنا المَحدود واللاَّمَحدود. وأحياناً نَجد تَحالفاً غريباً. وأحياناً يحدث أن يُدرك اللاَّمَحدود المَحدود. لذا فإنِّي أُحبّ كثيراً أفلاطون وكل الفلسفة الصادرة عنه. فالأفلاطونية هي الفلسفة الوحيدة التي لا حدود لها.

***ما هي مكانة الواقع في كُتبك؟**

ـ إنها مكانة كبيرة، أُحبّ الواقع أكثر من كل شيء. ولا سيَّما الواقع اليومي، المُكوَّن من كَمّ من الأعمال المكررة والأمور الدقيقة، والأحداث المحالة أو المُضحِكة، والجُبن، والشهيَّة العارمة، والمَلذَّات البسيطة، والشَّبَق، والكثير من الأحاديث ـ ولديكم في الفرنسية كلمة غير عادية وهي : الثرثرة ـ والإخفاقات والتَّعامي، وسُوء الفَهم. وهذا ما يُسمِّيه سيمون ويل «الثِّقَل». وربما ما يُعجبني في

كتاب ميلان كونديرا إعجاباً شديداً ما أشارَ إليه بعبارة «السَّطحية». أُحبّ الأشخاص الذين يتنزّهون. ومِثل هذا البَوَّاب أساسي، ومِثل هذه الابتسامة، وهذا الشارع، وكافكا الذي كانت لديه من ناحية ثانية خبرة بالذعر، لم يتعلّم شيئاً من الحياة، ومن الواقع، ومن الحياة. وأنتَ تعرف، أنّني قد أُحبّ كثيراً التمكّن من عَمل كِتاب يكون مَوضوعه الوَاقع ـ يُشبِه إلى حَدّ ما رائعة كارلو أميليو غادا، «الوَرطة المُرعِبَة لشارع الشّحارير»: إنه كتاب متنوّع جداً ومَأساوي. هذا غريب... أحياناً، لا يَفهم كاتب كبير الحقيقة كلّها: ويكتفي بتقديم صورة سطحية فارغة تماماً، بيضاء، يعكس فيها ذاته. وكناقِد، فإن حياتي صَاغتها خبرة الآخرين. ومَصيري هو فَهم مَصير الآخرين.

***فيمَ أصبحَ آبوليه وأوفيد من أساتذتكَ الروحيين؟**

ـ إنني أُصنِّف آبوليه قبلَ أوفيد. ذلك أن أوفيد كاتِب مُفعَم بالروح. فَنّان. لكن آبوليه أكثر غِنى: وهو يُشكِّل جزءاً مِمَّن لَمسوا بإصبعهم ما وراء ذلك، أموراً هي في الظّاهر، لا تَمتّ إليه بِصِلَة.

***منذ عشرين سنة ،قُلتَ لي: «أوروبا مُنهَكَة» فَما هو وَضعها اليوم؟**

ـ إنها مسألة واسعة. فإن كنتُ قلتُ لكَ منذ عشرين سنة إن أوروبا آنذاك كانت مُنهكَة، فَعليها اليوم أن تموت. وهذا ليس هو الحال، حتى وإن كان اتّجاه انحطاطها لا يرتبط بِمَصير أوروبا. ولكوني قُلتُ هذا، فربَّما كنتُ وَاهماً. أو ربَّما ذلك يعني أيضاً خدعة يَقظة أوروبا التي لديها أكثر من دَور في جُعبَتها. تتظاهر أوروبا دائماً بالموت أو الاحتضار، لِتَبقى على قَيد الحياة، وأقوى مِمَّا مَضى. وأنا لا أُؤمن بحَيوية جميع البلدان الأخرى التي تبدو في الظاهر أكثر حَيويَّة من أوروبا. فَروسيا بين العامين 1920 و 1988 جَعَلتنا نعتقد أنها كانت البلد الذي يُشكّل قَلب العالَم النّابض، في حين لم تكن سوى أُمَّة من كرتون تَسكنها الأشباح. وما زالت الآمال مُعلّقة على أوروبا مِن دون شَكّ. ويمكن مِن دون شَكّ تعليق الآمال على إيطاليا اليوم وهي بين أيدي المُصابين بِدَاء العَظَمة وقطّاع الطرق والبُلَهاء. فَما هي وظيفة أوروبا؟. لستُ واثقاً من أنها تَذكر ذلك. فأوروبا مَنَحت دائماً حَقّ المُواطَنة للأجانب، وهذا هو التسامح الحقيقي. التغذّي من خبرة الآخرين ـ الإغريق تَغذّوا من مصر ومن بلاد فارس ـ وتَرك الآخرين يُعبِّرون عن ذاتهم. وأوروبا مَجال مُغلَق، والمَجال المُغلَق يقف حَجر عَثرة أمام التعبير.

***ديستوفسكي في حديثه عن دونكيشوت يقول إنه عَمَل أنقذ الكَذِب فيه الحقيقة. فهل ثوافقه الرّأي؟**

- لا أعتقد من الصّواب مُوافَقة ديستوفسكي. فَفي دونكيشوت لم يُنقِذ الكَذب الحقيقة. ويبدو لي أنه يجب بالأحرى القول إن الحقيقة أنقَذَتها تلك القُدرة المدهشة التي هي الوَهم. ولا يمكن للمرء أبداً أن يصل مباشرةً إلى الحقيقة، فَدُروبها مَتاهة متعرِّجة.

***ثمّة أقوال مُحالَة أو عَبَثيّة في فرنسا تؤكّد دورياً على مَوت الرواية، فما هو رَأيك؟**

- هذه الحَماقة لِيست فَرنسية، فهي واسعة الانتشار أيضاً، في إيطاليا مع الأسف. ومَوت الرواية يُشكِّل جزءاً من تلك الحقائق العامة التي تشكل رَبيع افتتاحيات الصحف والصالونات الأدبية. والأنواع التي تَنضُب هي تلك التي لا تَستعين إلاّ بشكل واحد؛ وواقع الحال أن الرواية تمتلك العديد من الأشكال. والرواية هي المَوقع الممتاز للتحوُّل. فالرواية تَسير دون توَقُّف، وتقوم بوَثبات نحو الأمام وخُطوات نحو الخَلف لتجديد نفسها. والأدب الإيطالي وسيلة ناجعة للحكم على حَيوية الرواية. ولَدينا دانتي، وبترارك وبوكاس، خلال قرن واحد، وهو القَرن السادس عشر. ثم رَانَ الصَّمت قبل أن تَهبّ رياح النهضة.

***هذا يعني أن التاريخ ليس هو المُهيمن على الأدب بل البيولوجيا؟**

- لا وُجود لـ «بيولوجيا» الأدب، كما أعتقد أخيراً ،لكن يجب التمكُّن من كتابة تلك البيولوجيا. وتحت تأثير التاريخ، سنكتشف عندئذ الإيقاعات البيولوجية الكبرى التي تُحدِّد الخَلق، والعَودة والسُّقوط ونَوم الأدب، ومَوته الحقيقي، أو مَوته الظّاهري على الأقلّ.

المصدر:

مجلة «Le Magazine Literaire» الفرنسية - العدد (492) ديسمبر (2009).

مَعالِم في حياة الكاتب

1930 ولادة بييترو تشيتاتي في فلورنسا «تجري في عُروقي دماء توسكانية، لكن أيضاً صقلية، وبرمسانية وبيامونية، ولا سيّما ليغورية». وإقامة أُسرته في تورين. ودراسته في المعهد الاجتماعي ثم في معهد آزغليو في العام 1942. وقَصف تورين، وانتقال الأسرة إلى ليغوري. قَرأ بنفسه مؤلّفات أفلاطون وهوميروس وديماس ويو. والتقى مع كالفينو في سِنّ الـ 17 سنة: «كانت بيننا دائماً علاقة مباشرة جداً».

1951 الحصول على دبلوم من دار المعلّمين العليا في بيزا. وأسهَم كناقد أدبي في «إيل بونتو، لابرودو» و«باراغون».

1954 وصل إلى روما بعد ثلاث سنوات أمضاها في موناكو وفي زيوريخ.

1960 أسهمَ في الصحيفة اليومية «إيل جيورنو».

1970 كَتبَ غوته (طبعة الأرينتر، 1992).

1973 أسهمَ في «إيل كورييرِ دلّا سيرا» وتكوين صداقة مع كارلو إميليو غادا: «كان نَوعاً ما أبي و... نَوعاً ما ابني».

1974 كَتبَ الإسكندر الكبير (طبعة الأرينتر، 1990)

1977 كَتبَ «ربيع كوسروس» (طبعة سويل 1979)

1980 كَتبَ «حياة قصيرة لكاترين مانسفيلد» (طبعة كاي فولتير، 1987) والحصول على جائزة باغوتا.

1982 كَتبَ «إيل مغليور دي موندي امبوسيبيلي» (طبعة ريزولي) غير مُترجَم.

1983 كَتبَ تولستوي (طبعة دنويل، 1987)، وحُصوله على جائزة ستريغا.

1987 كَتبَ كافكا (طبعة الأرينتر، 1989).

1989 أسهَمَ في «لاريوبليكا».

1991 كَتبَ «التاريخ الذي كان سعيداً ثم مؤلماً ومَنحوساً» (طبعة غاليمار)، وحَصلَ على جائزة ميديسي للأجانب.

1992 كَتبَ «صور نساء» (طبعة الأرينتر، 2001).

1995 كَتبَ «الحمامة المطعونة. بروست والبحث» (طبعة غاليمار، 1997).

1996 كَتبَ «ضوء الليل» (طبعة الأرينتر، 1999)

1998 كَتبَ «الأرمونيا ديل موندو» (طبعة ريزولي) لم يُترجَم.

2000 حَصلَ على الجائزة اللاتينية التي تمنحها الأكاديمية الفرنسية، وجائزة الآداب البرازيلية.

2002 كَتبَ «الفِكر اللمّاع» (طبعة الأرينتر).

2003 كَتبَ «إسرائيل والإسلام، ألَق الإله» (طبعة فالوا، 2005).

2007 كَتبَ «مَوت الفراشة» (مطبوعات الأرينتر).

2008 كَتبَ «لامالاتيادل أنفينيتو» (مطبوعات موندادوري) غير مُترجَم.

2009 كَتبَ «الشّر المُطلَق، في قَلب رواية القرن التاسع عشر» (مطبوعات أرينتر).

مُعظَم عناوين بييترو تشيتاتي مطبوعة ضمن مجموعة «الأرينتر» وهي متوافرة بشكل كُتب الجَيب لدى فوليو. ■

في الذكرى المئوية لوفاة تولستوي

ت: حصة المنيف

نشر مراسلات بينه وبين المهاتما غاندي
وتساؤلات فيما إن كان مات مسموماً

تخلد روسيا والعالم في أواخر هذا العام، الذكرى المئوية لوفاة «ليو تولستوي» الكاتب الروسي، الذي يعدّ أحد أكبر الروائيين الذين أنجبهم العالم على مدى التاريخ، ففي السابع من تشرين الثاني (نوفمبر) من عام 1915 أغمض تولستوي عينيه لآخر مرة، بعد حياة حافلة، امتدت على مدى اثنين وثمانين عاماً.

دخلت أعمال هذا الكاتب العملاق ميدان الأدب الكلاسيكي من أوسع أبوابه، وترجمت إلى جميع لغات العالم تقريباً، وخاصة روايتاه «الحرب والسلام»، و«انا كارنينا». وقد صورت هاتان الروايتان في أفلام سينمائية ضخمة في وطنهما، روسيا، وفي السينما الأميركية، ودخلت هذه الأفلام بدورها في عداد الأفلام الكلاسيكية التي يؤرخ بها لتاريخ السينما.

إن إحياء ذكرى الكونت ليو تولستوي يعيد إلى الأذهان، إلى جانب عبقريته الفذة، ذلك التناقض الصارخ في مواقفه، والتقلب الغريب في أفكاره وأطواره. فقد كان ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية الغنية، ولكنه كان يمجّد فضائل الفقر وحياة الفلاحين. وكان كارهاً للنساء، مما انعكس بشكل صارخ في خلافاته الحادة مع زوجته سونيا، خاصة في المرحلة الأخيرة من حياته، ومع ذلك، فقد كتب رواية «آنا

كارنينا» التي تجسد شخصية امرأة بالغة الرقة والعذوبة. كان كاتباً فذاً، ولكنه كان يردد باستمرار إن الأدب مجرد هراء لا قيمة له. غير أن هذه الشخصية الجبارة، بتنوع مواهبها واهتماماتها، جعلت منه، ككاتب وداعية لفلسفته الخاصة التي تبنّاها، وتجسد مفهومه الخاص للمسيحية، العملاق الذي لا ينازع لأدب القرن التاسع عشر.

فقد تبنى في الثلث الأخير من حياته، وبعد أن تقلّب في معتقداته، مفهوماً خاصاً للمسيحية، يقوم على اللاعنف وإلغاء كل مظاهر المنازعات والقتال بين بني البشر، ويبشر بمبادئ المحبة بين أبناء البشر جميعاً. وفي السنة الأخيرة من حياته، أمسك هذا الروائي بقلمه ليكتب رسالة إلى محام هندي شاب، كان يعيش حينذاك في جنوب إفريقيا، وقد نظم هناك حركة ضد سياسة التمييز العنصري من قبل المستوطنين البيض ضد سكان البلاد الأصليين، والاثنيات الأخرى المقيمة هناك، ومنهم الهنود، حملت الرسالة الأولى عنوان: «رسالة إلى هندوسي»، وتلت ذلك مراسلات قصيرة عدة، ولكنها قوية في التعبير عن تعاطفهما وتقديرهما أحدهما للآخر. كتباها بلغة إنجليزية بليغة على الرغم من أنها ليست اللغة الأم لأي منهما، تلك الرسائل التي نشرتها مجلة هاربرز ماجازين (Harperis Magazinle) الأميركية، بعد أن سمحت الهند بتداولها، نظراً لمرور ما يزيد على ستين عاماً على كتابتها. لا تستغرق قراءتها نصف ساعة، كما تقول المجلة، ولكن؛ من كان يظن أنها ستحدث التأثير الذي أحدثته في القرن التالي؟ من كان يظن، كما تشير المجلة، أن تلك الرسائل المتبادلة بين «ياسنايا بوليانا» (إقطاعة الكونت تولستوي) وجوهانسبرغ (في جنوب إفريقيا)، ستمثل مصدر إلهام لحركة الحقوق المدنية الأميركية التي قادها الزعيم الزنجي مارتن لوثر كينج، بعد نصف قرن من الزمن، للمطالبة بالمساواة بين البيض والأميركيين من أصول إفريقية، حركة ساعدت على إحداث واحدة من أكبر التحولات في التاريخ الإنساني.

يقول المهاتما غاندي في إحدى رسائله إلى تولستوي، إن الكفاح الذي نذر نفسه له في ذلك الحين، فيما كان يسمى الترانسفال حينذاك، هو الأعظم في تلك المرحلة من التاريخ؛ فيما يتعلق بالأهداف التي يطمح إلى تحقيقها، أو بالنسبة إلى الوسائل التي يتم خوضها فيها، وتقوم على المقاومة السلبية. وهو يقول: إن المنخرطين في

ذلك الكفاح عانوا وضحّوا بالكثير من أجل الوصول إلى غاياتهم. وهو يناشد تولستوي، بما لديه من نفوذ لدى الرأي العام العالمي، بأن يستخدم هذا النفوذ بأية وسيلة يراها مناسبة، لكَسب التأييد لحركته القائمة في الترانسفال. وهو يعلن بأن هذا الكفاح سيكون قدوة لابدّ أن يحتذيها شعب الهند، ومختلف شعوب العالم، لكسر نظرة العنف الذي يمارس ضدهم.

أما تولستوي، فهو يقول في رسالته إلى غاندي، التي كتبها قبل شهرين من وفاته:

«كلما تقدم بي العمر، خاصة الآن، حين أشعر بدنو الموت، ازددت رغبة في التعبير عما أشعر به بقوة أكثر من أي أمر آخر، وهو ما يمثل في رأيي الأهمية القصوى، ألا وهو نبذ جميع أشكال المجابهة بالقوة، وهذا يعني في الواقع، مبدأ المحبة التي لا تقوم على أية سفسطات؛ فالمحبة، أو بتعبير آخر، توق أرواح بني البشر إلى التلاقي والوحدة، وبالتالي السلوك القائم على خضوع كل منا للآخر، كل هذا إنما يمثل القانون الوحيد والأسمى للحياة، كما يشعر كل منا في أعماق قلبه. وهذا يتجلى أكثر ما يتجلّى لدى الأطفال؛ حيث ندركه جميعاً، إلى أن ننغمس في شبكة أكاذيب الأفكار الدنيوية، كل الفلسفات الكبرى في العالم، وعلى مدى التاريخ، أعلنت هذا المبدأ. ولكن أوضح من نادى به هو المسيح، الذي قال بكل وضوح: إن على مبدأ المحبة تستند جميع القوانين، وما دعا إليه الرسل كافةً. لقد تنبأ المسيح بتلك التحريفات التي حالت دون سيادة مبدأ المحبة وتحول دون سيادته على الدوام. وتقوم هذه التحريفات على قاعدة تشويه الحقائق مما قد يغري الناس الذين يعيشون، وهم يأخذون المصالح الدنيوية بنظر الاعتبار - أي ادعاء الحق في الدفاع عن مصالحهم، باللجوء إلى القوة بدعوى الرد على اللطمة بلطمة مقابلة، لاستعادة ممتلكات مسروقة، وما إلى ذلك من أمور، كان المسيح يدرك، كما يجب أن يدرك بنو البشر جميعاً، إن كانوا عقلاء، أن أي استخدام للقوة لا يتوافق مع مبدأ المحبة، بوصفه قانون الحياة الأسمى، حتى لو سمح باستخدامه في حالة واحدة؛ فإن هذا سينسف القانون (المحبة) من جذوره. إن الحضارة المسيحية برمتها، التي تبدو في ظاهرها في منتهى الروعة، قد تنامت على سوء الفهم وعلى ذلك التناقض، غير أن

قانون المحبة لا يمكنه أن يظل قائماً، إذا اعترف به إلى جانب الدفاع عن طريق القوة. وفي اللحظة التي لا يصبح فيها قانون المحبة قائماً، فلن يبقى قانون سوى الحق في استخدام القوة القادرة. لقد عاشت المسيحية في هذه الحالة على مدى ألف وتسعمئة (1955) سنة، وسمح الناس لأنفسهم على الدوام بأن يوجِّهوا بموجب قانون القوة، بوصفه المبدأ الرئيسي في نظامهم الاجتماعي».

ويتابع تولستوي في رسالته إلى المهاتما غاندي، فيقول: «إن الفرق بين الأمم المسيحية، وجميع الأمم الأخرى، إنما يقوم على شيء واحد، وهو أن المسيحية استندت إلى قانون المحبة، وأن أتباعها قد اعترفوا بذلك. ومع ذلك فقد رأوا أن من المسموح به اللجوء إلى القوة، وبنوا حياتهم على أساس العنف. ولذا فإن حياة الأمم التي تعتنق المسيحية، إنما تمثل أكبر التناقض بين ما يؤمنون به وبين الأسلوب الذي يبنون حياتهم على أساسه، تناقض بين المحبة التي يجب عليهم أن يلتزموا بها، وبين استخدام القوة كما تقوم عليها مختلف أشكال السلطة - من الحكومات، إلى المحاكم العدلية، إلى الجيوش، وهي مؤسسات يتقبلها الجميع بوصفها مؤسسات ضرورية وتحظى بالاحترام. وقد ازداد هذا التناقض بتطور الحياة الروحية للمسيحية؛ حيث بلغ التوتر في الآونة الأخيرة ذروته القصوى».

قد نوافق على آراء تولستوي هذه، وقد نخالفه فيها، كما قد نخالف أسلوب المهاتما غاندي القائم على المقاومة السلبية في مجابهة القوى الظالمة. فما أفرزته العصور الحاضرة، من استعداد هذه القوى لاستخدام أفتك أنواع الأسلحة، وأقسى أساليب العنف قمعاً، قد يُوصلنا إلى القناعة، بأن هذه مجرد أفكار طوباوية، فهل يمكن أن تكون زهور المحبة كافية للوقوف في وجه تلك القوى الفتاكة الجرارة!

العالم الذي يعود الآن ليمجد إرث تولستوي في الذكرى المئوية لوفاته، لابد أن يتذكر أيضاً بأنه عد شخصاً غريب الأطوار، وأن أفكاره هي كنمط من التهديد للنظام القائم. فتبشيره لسياسة لا تقوم على استخدام العنف، وتأييده لمجتمعات دينية، كانت في نظر الكنيسة الأرثوذكسية الروسية عبارة عن هرطقة، كل هذا أدخله في صراع

مستمر مع السلطات الرسمية. وزادت من حدة هذا الصراع السلطة المعنوية التي أكسبته سلطة بين الناس تتفوق على قوة السلطة الرسمية.

هل مات تولستوي مسموماً؟

بينما يستعد العالم للذكرى المئوية لوفاة هذا الروائي الروسي العملاق، أثيرت تساؤلات، فيما إن كان أعداء تولستوي قد أقدموا على دس السم له، وأن وفاته بالتالي لم تكن لأسباب طبيعية.

فقد كانت مجلة هابررز ماجازين Harperis Magazine قد نشرت مقالاً لإحدى كاتباتها في العام الماضي، تشكك فيه بأن أحداً من أعداء تولستوي الكثر قد سمّموه، وأن هذا هو ما أدى إلى وفاته. الكاتبة هي إلف باتومان (Elf Batuman)، وقد كتبته بعد حضورها ندوة عالمية أقيمت في «ياسنايا بوليانا» إقطاعة تولستوي، يحمل مقالها عنوان: «قتل ليو تولستوي: تحقيق قضائي»، وهي تقول فيه:

«تولستوي، الشخصية الروسية الأكثر إثارة للجدل، لم يكن يفتقر للأعداء؛ فقد كتب في مفكرته في عام (1897) «يصلني المزيد من خطابات التهديد لحياتي»، جاء ذلك حين دافع عن طائفة الدوخوبار(*).

عمد تولستوي للتبرع بكل عائدات روايته «البعث» لتمويل هجرة أبناء هذه الطائفة إلى كندا في عام 1899. وقد أثار هذا ضده احتجاجات معلنة من جانب الكنيسة الأرثوذكسية، ومن قيصر روسيا «نيقولاس الثاني»، الذي أمر البوليس السري بملاحقة تولستوي.

تقول باوتمان: إن أعداءه لم ينحصروا في تلك الجهات الرسمية؛ بل ربما كان من بينهم من كانوا من القريبين منه. فهنالك مثلاً أولئك الحجاج الذين يتقاطرون على «ناسيانا بوليانا»: فلاسفة وجوّالون ويائسون يجوبون البلاد، ويطلق العاملون في

(*) الدوخوبار: طائفة روسية بدأت تتكون في القرن الثامن عشر، وكانت تدعو إلى المساواة بين بني البشر، وإلى اللاعنف ورفض كل التعاليم الدينية المكتوبة في الكتاب المقدس، واستبدالها بالمعرفة الشفهية، التي سموها «بكتاب الحياة»، الذي يقوم على الاستجابة للنور الذي يشع في داخل الإنسان. وقد تعرضوا للاضطهاد، لأنهم رفضوا المشاركة في القتال في الحرب الروسية ــ التركية.

الإقطاعة على كل هؤلاء مسمّى «الغامضون» أو «المظلمون». ومن هؤلاء متدين أعمى كان يتابع وقع خطا تولستوي، وهو يصرخ: «كذاب! منافق!».

بل إن النزاع وصل إلى داخل عائلته نفسها، وذلك بسبب وصيته. وتقول الكاتبة: إن تولستوي كان ينهي مذكراته اليومية قائلاً إنه سيتابع الكتابة في اليوم التالي: «إن بقيت على قيد الحياة». أخذ يقول ذلك منذ أن تبنى عقيدته الخاصة بالمسيحية في عام 1881. فهل كان يدرك بأنه سيقتل؟ ولقد صمم منذ ذلك الحين على التبرع بكل ريع نشر أعماله للناس. نتج عن ذلك القرار صراع حتى الموت بينه وبين زوجته «سونيا»، التي كانت تدير الشؤون المالية للبيت، وقد أنجبت له على مدى سنوات زواجهما ثلاثة عشر ابناً وبنتاً. وفي النهاية، تنازل لها تولستوي عن حقوقه في كل ما كتب قبل عام 1881. ولكنه أوصى بحقوق كتاباته بعد ذلك التاريخ لأحد أولئك «الظلاميين»: «فلاديمير شيرتكوف»، وهو أرستقراطي اعتنق فلسفة تولستوي، وأصبح من أشد المتعصبين لها، ويبدي قسوة في تطبيقها، من دون أخذ أي حالات خاصة في الحسبان؛ بل أخذ يلازم تولستوي، وما لبث أن ظفر بالسيطرة على تحرير جميع كتاباته الجديدة، بما فيها مذكراته اليومية، التي يكتب فيها بالتفصيل أموراً تتعلق بحياته الزوجية.

لم تغفر سونيا لزوجها هذه التصرفات، وبدأ الزوجان يتشاجران باستمرار، وحتى وقت متأخر من الليل؛ بحيث إن «أصوات الصراخ والنحيب كانت تهز الجدران». يزعق تولستوي بأنه سيهرب إلى أميركا، بينما تركض سونيا إلى الحديقة وهي تزعق مهددة بالانتحار. ويقول سكرتير تولستوي بأن شيرتكوف كان يحقق نجاحاً في خطته التي تستهدف تدمير زوجة الكاتب، لكي يتسنى له أن يستفرد بحق التصرف بكل مخطوطات مؤلفات تولستوي. وفي خلال تلك الفترة العاصفة في حياته الخاصة، كتب تولستوي روايته القصيرة (نوفيلا)، التي تحمل عنوان «السيمفونية الكرويزية» وهو يقدم فيها قصة زوج يشبهه، يقدِم على قتل زوجته الشبيهة بسونيا بصورة وحشية. ومن شأن كل من يفكر بأن تولستوي مات ميتة غير طبيعية، أن يجد الكثير مما يمكنه أن يتمعّن به في ثنايا هذه القصة.

تشير الكاتبة إلى بحث قدمته إحدى المشاركات في الندوة التي حضرتها في إقطاعة تولستوي، وذكرت فيه إلى أن ثعابين كانت تشاهد وهي تتكور على نفسها في البقع المشمسة حول البيت لحمايته من القوارض، بدلاً من القطط التي تربى في البيوت لهذا الغرض عادةً. إلا أن سونيا كانت تحققت من وجود الثعابين التي كانت تسبح في البركة في أثناء تجوالها في الحديقة، وتساءل فيما إن كان تولستوي قد قتل باستخدام نوع من سموم الثعابين. وتضيف إن تولستوي وقّع وصيته وهو يجلس على جذع شجرة في هذه الحديقة في عام 1959؛ حيث وضع في يدي شيركوف وابنته الصغرى «ساشا» حق التصرف بجميع حقوق نشر مؤلفاته. وكان هذا أقصى ما تخشاه سونيا، فصرخت في وجه تولستوي قائلة: «هل تريد أن تمنح كل حقوقك شيرتكوف، وتترك أبناءك يموتون من الجوع؟» وبعد ذلك وضعت برنامجاً صارماً للتجسس عليه؛ بحيث قضت أمسية في إحدى المرات، وهي تقبع في حفرة وتراقب مدخل الإقطاعة بالمنظار.

وفي أمسية أخرى من شهر أيلول (سبتمبر) عام 1910؛ أي قبل شهرين من وفاة الكاتب، اقتحمت مكتبه وهي تحمل مسدساً من مسدسات الأطفال، صوّبته نحو صورة شيرتكوف، ثم مزقتها، وألقت بها في المرحاض. وحين دخل عليها تولستوي، أطلقت مسدسها ثانية لتخيفه، وفي يوم آخر صرخت: «سوف أقتل شيرتكوف، سوف أسممه. إما هو أو أنا!».

في الثالث من تشرين الأول أصيب بنوبة مرض، وأخذ فكاه تيشجنان، وهو يصدر أصوات خوار مزعجة، ويردد كلمات من مقال كان يكتبه.. وبعد ذلك أصيب بتشنجات عنيفة؛ بحيث إن ثلاثة أشخاص لم يتمكنوا من السيطرة عليه. وبعد خمس تشنجات، خلد إلى النوم، واستيقظ في اليوم التالي من دون أن تبدو عليه أية إمارات للمرض.

بعد أيام، تلقى رسالة من شيرتكوف، ورفض إطلاع سونيا على محتوياتها، مما أثار غضبها الشديد، وأخذت تردد اتهاماتها السابقة بشأن وصيته السرية. وكتب تولستوي في مفكرته يقول: «لا يُظهر سلوكها نحوي أي قدر من الحب، بل إن هدفها الواضح هو أن تقتلني. وما لبث أن هرب إلى مكتبه محاولاً صرف تفكيره عما

حدث بقراءة «الأخوة كارامازوف» (رواية دستويفسكي الشهيرة). وقد تساءل: «أيهما أكثر إثارة للكراهية: آل كارامازوف أم آل تولستوي؟».

استيقظ في الساعة الثالثة من فجر يوم 28 تشرين الأول (أكتوبر) على صوت سونيا، وهي تقلب الأوراق في أدراج مكتبه، فأخذ قلبه يدق بعنف، إذ كانت هذه القشة الأخيرة، لم تكن الشمس قد أشرقت، بعد حين حمل الكاتب الكبير مصباحاً كشافاً وغادر «ياسنايا بوليانا» لآخر مرة برفقة طبيبه «ماكوفيسكي»، وهو مؤمن أيضاً بمبادئ تولستوي، وبعد رحلة شاقة استمرت على مدى ست وعشرين ساعة، وصلا إلى «شار مار دينو»؛ حيث كانت تقيم أخته، وهي راهبة، وقد قرر أن يقيم بقية حياته هناك في كوخ طيني مستأجر؛ غير أن ابنته ساتسا المؤمنة بمبادئه ما لبثت أن لحقت به في اليوم التالي، وأقنعته، بالتعاون مع الدكتور ماكسوفيسكي، بأن عليه أن يهرب إلى القوقاز. غادرت المجموعة الصغيرة في الحادي والثلاثين من أكتوبر تشرين الأول في عربة قطار من الدرجة الثانية، وكانوا يبتاعون تذاكر القطار من محطة إلى محطة من باب التضليل، لكي يتجنبوا ملاحقتهم.

غير أن الحمّى التي كان يعاني منها ازدادت حدةً، وأخذت تعتريه ارتعاشات. وحين وصلا إلى «أستابوفو» احتدّ مرضه بحيث أنه لم يعد قادراً على مواصلة السفر. لذا جُهِّزت له غرفة في بيت مدير المحطة. وهنا أخذ تولستوي يعاني من الحمى، والهذيان، والتشنجات، وفقدان الوعي، بالإضافة إلى آلام حارقة. وطنين في الأذنين، والتوهم، مع صعوبة في التنفس، وزيادة النبض وعدم انتظامه، وعطش مستمر، وتسمّك في اللسان، وتوهان للذاكرة وفقدان لها.

وفي خلال أيامه الأخيرة، كان يعلن باستمرار بأنه كتب شيئاً جديداً، ويطلب إملاء ما كتب، من دون أن يتفوّه بعد ذلك بأي كلمة، أو ينطق بكلمات مختلفة غير مفهومة. ثم يأمر ساشا بأن تقرأ له ما قاله. وقد استشاط غيظاً في إحدى المرات، فأخذ يصارعها وهو يصيح: «اتركيني! كيف تجرئين على تقييدي! اتركيني».

كان تشخيص ماكوفيتسي هو إصابته بنزلة رئوية.

وصلت سونيا إلى «أستابوفو» في الثاني من تشرين الثاني (نوفمبر)، غير أنهم منعوها من دخول منزل مدير المحطة، فأقامت في عربة قطار قريبة. وقد قررت دفع

مبلغ خمسة آلاف روبل لإرسال مراقب شخصي لتولستوي، لملاحقته إن تماثل للشفاء، وقرر الهرب إلى خارج روسيا.

غير أن حالته تفاقمت، وأخذ يعاني من صعوبة متزايدة في التنفس، محدثاً أصوات صفير مخيفة. وفي لحظة صفاء ذهني أخيرة، قال لبناته: «أنصحكن بأن تتذكرن أن هنالك الكثيرين على وجه الأرض إلى جانب ليو نيقولاييفتش». ومات بسبب انقطاع النفس في السابع من تشرين الثاني(نوفمبر) 1915».

تقول الكاتبة: إنها انتهزت فرصة مرورها في حديقة ناسيانا بولانيا، لتبحث عن عشبة تعرف باسم «البنج»، وهو نبات ذو خصائص مخدّرة وسامّة، موجود في أوراسيا (منطقة أوروبا ـ آسيا). تحتوي هذه العشبة على مادة «الأتروبين» السامة شبه القلوية، وهي ترتبط بجميع الأعراض التي عانى منها تولستوي، بما فيه الحمى، والعطاش الشديد، والهذيان، والتوهم، والتوهان، وتسارع النبض، والتشنجات، وصعوبة التنفس، والاستعداد للعراك، والتشوش، وعدم القدرة على الكلام، وفقدان الذاكرة، واضطراب في الرؤية، وفشل في التنفس، وتوقف وظائف القلب والرئتين. ومن المظاهر المميزة للتسمم بالأتروبين، أنه يؤدي إلى توسيع بؤبؤي العينين والحساسية من الضوء. وفي هذا النطاق يذكر شيرتكوف في مذكراته ملاحظة ملفتة، وهي أن تولستوي ظل يظهر دلائل الوعي ـ مما أدهش أطباءه ـ إذ كان يحوّل عينيه عن الضوء الذي كان يشع على عينيه مباشرةً.

وتضيف الكاتبة أنه يمكن لأي شخص أن يضع عشبة «البنج» خفية في الشاي الذي سيشربه تولستوي (وهو عادة يكثر من تناول الشاي)؛ ربما تشيرتكوف بالاتفاق مع الطبيب ماكوفيتسكي؛ فلديهما، كمتعصبين للمبادئ التي تبناها تولستوي، الدافع الكافي؛ إذ ماذا يحدث إن ندم الكاتب، وبدّل وصيته من جديد؟! ماذا إن أدى به الخرف والضعف إلى نقص مبادئه التولستوية التي تبنّاها؟!

أما سونيا، فهي بالإضافة إلى أنها تملك الدافع، فإن من المعروف عنها أنها كانت مهتمة بالسموم. وقد كتبت في مذكراتها في عام (1910): «راجعت كتاب «فلورتسكي» الطبي لمعرفة تأثيرات التسمم بالمخدر، فهو يحدث الهيجان أولاً، ثم يتلوه النعاس، ولا ترياق له». ثم هنالك أبناء تولستوي؛ إذ إن الأبناء الذكور كانوا

يتحازون إلى أمهم في نزاعها مع أبيهم؛ بينما كانت تنحاز بناته إليه. وكان الأبناء يفتقرون إلى المال، ولذلك وقفوا إلى جانب أمهم. وقد تفاخرت سونيا، بأنه حتى لو كتب تولستوي وصيته الأسرية، فإنها وأبناءه الذكور سيرمونها في سلة المهملات، وقالت: «سنثبت بأن قدراته العقلية أصبحت واهنة في أواخر حياته، وبعد أن أصيب بسكتات دماغية متتالية. سنثبت بأنه أجبر على كتابة تلك الوصية في لحظة ضعف عقلي».

تتساءل الكاتبة فيما إن كانت سونيا قد استخدمت الأتروبين لتحفيز تأثيرات السكتة الدماغية من دون أن تتسبب بقتل زوجها؛ بل كان هدفها هو توفير مسوغات لإبطال مفعول وصيته. غير أنه في خضم حالة الهذيان التي أصيب بها، الناتجة عن الأتروبين، أقدم تولستوي على الفرار من الإقطاعة بطريقة غريبة وقاتلة.

تقول إليف باوتمان في ختام مقالها: إن سونيا التي منحها القيصر راتباً تقاعدياً بعد موت تولستوي، دخلت في نزاع مع ساشا وشيرتكوف بشأن حقوق النشر. غير أن الأحداث وقفت في وجهها بما في ذلك بدء الحرب العالمية الأولى في عام 1914، وقيام الثورة البلشفية في عام 1916. وفي النهاية، تصالحت سونيا وابنتها ساشا خلال فترة المجاعة في روسيا بين عامي 1918 ـ 1919. وتتذكر ساشا فيما بعد بأن أمها غدت لا تكترث بالعمال وحياة الرفاهية والأشياء التي كانت تحبها بشدة من قبل. وعلى فراش موتها، رددت سونيا باعتراف غريب؛ حيث قالت لساشا، وهي تتنفس بصعوبة وسط نوبات سعال شديد: «أريد أن أقول لك بأنني أعرف بأنني تسبّبت بموت أبيك».

هل كان هذا اعترافاً منها بأنها دست السمّ له فعلاً، أم أن سلوكها معه ضايقه إلى درجة أدت به إلى الموت؟! سؤال قد يكون من المستحيل التوصل إلى جواب له، بعد مرور قرن كامل على وفاة هذا العملاق الكبير.

تقول إلف باوتمان: إنها حين قالت لأستاذتها في الجامعة بأنها تعدّ بحثاً تستقصي من خلاله فيما إن كان تولستوي قد مات مسموماً، ضحكت أستاذتها وقالت: «ولكنه كان في الثانية والثمانين من عمره، وسبق أن أصيب بسكتة دماغية». فأجابتها: «وهذا بالذات هو ما يجعلها الجريمة الكاملة التي لا تثير أية شكوك!».■

متابعات ثقافية

ترجمة وإعداد: هدى أنتيبا

رحلة أقاصي العراق

الجميع يصف «شون غادوس» بأنه جندي يشبه أقرانه القادمين من بلاد العم سام إلى العراق.. لا تبدو عليه مظاهر البطولة ولا النبوغ، لكن الممرض في القاعدة الأمريكية؛ حيث وصل جثمانه، رآه بمنظار آخر يوم السادس من حزيران 2007. وقد وصفه على الشكل التالي: «رأيت عينيه غائرتين في مكانهما، والدم يخرج من أذنيه، وفي الطرف الأيمن من رأسه كان الجرح ينزف بشدة من ثقب بحجم قطعة النقود»... قرأ الضابط الأمريكي «رالف» هذا التقرير وأمثاله عشرات المرات خلال الأشهر التي أمضاها في العراق، ليتابع مع قارئ رواية: «جنود صغار» يوميات الفرقة الثانية للفوج 16 من مشاة البحرية الأمريكية المرابطة في ضواحي بغداد. ألف هذه الرواية الصحفي «جيفيد فينكل» ويعمل مراسلاً للواشنطن بوست. ونشرت في الولايات المتحدة الأمريكية منتصف العام... يصور «فينكل» فيها عشرات من تلك القوات الأمريكية على غرار الكولونيل «رالف» المؤمن بعدالة مهامه، وزميله «برنت»، ويشغل منصب مساعد ونائب قائد الفرقة المذكورة، إضافة إلى الشرطي العراقي «قاسم»، الذي يتهدده الموت لتعاونه مع قوات الاحتلال إلى جانب حفنة من الجنود الشبان الذين لا تتجاوز أعمار كل فرد فيهم العشرين، جاؤوا إلى العراق من دون أن يدركوا لماذا، لكنهم ينفذون الأوامر. تستمر رواية: «جنود صغار» في سرد يوميات تلك العناصر المقاتلة التي تنتهي بشكل عام بفقد ساق أحدهم، أو قطع يد جندي ثان، أو حتى بتر أوصال ثالث؛ هكذا ببساطة نتيجة انفجار عبوة ناسفة أو... وذلك رغم القمصان الواقية من الرصاص.

على هامش متابعة بوش الابن تصريحاته الكاذبة التي لم تعد تطمئن أحداً، باستثناء «رالف» الذي يعرف أنه سيعود سالماً، بينما سيقتل العشرات من هؤلاء الجنود المتطوعين في غالبيتهم؛ فلكل جندي يقول الكاتب أطلقت رصاصة، والأمر أصبح مرهوناً بالزمن: زمن ارتداد تلك الرصاصة إلى صدره... وتأتي رواية «فينكل» لتصب في سلسلة روايات حربية، تناولت حروب فيتنام والكوريتين ومالفيناس. بعد أن أعيد طبع «يا لسفالة الموت» ونشرت عام 1977 للكاتب الأمريكي «مايكل هير»، لتحط في الأسواق ثانية بعد مرور 44 سنة على صدورها لأول مرة..

العالم على طريقة «سميث»

أدرج «ألكسندر ماكول سميث» في قائمة كتاب الرواية البوليسية عن طريق الخطأ، منذ الشهرة التي عرفتها بطلته «مامارامو تسوي» في أنحاء العالم. «وماما رامو تسوي» صاحبة الوكالة رقم 1 لمفتشات الشرطة في بوتسوانا. ترجمت تحقيقاتها إلى 36 لغة، وحملت للأديب «ماكول سميث» المجد. والمفتشة «رامو» كما يدعونها لا تهتم بالتحقيق في الجرائم، بقدر ما تطارد المنحرفين والغشاشين ومتجاوزي القوانين. وفي روايته الأحدث «الحقيقة وأوراق الشاي»، تصبح مهمة «ماما» البحث في أسباب الفشل المتكرر لفريق «غابورون» لكرة القدم. ليرسم «الكسندر سميث» من خلال هذا التحقيق بورتريه « القارة السمراء الغارقة في براثن تطور تكنولوجي مدمر. و«ماكول سميث» أستاذ في الحقوق، ولد في زمبابوي، ويدرس في جامعة «أدنبرة»، ينتقد من خلال هذه الرواية القضاء البريطاني وتقاليده بأسلوبه الساخر. كذلك الأمر بالنسبة لروايته «العالم على طريقة بيرتي» ونشرتها دار الجيب أواخر تموز الماضي، وتحتوي على قصص تجري في مبنى يسكنه برجوازي في أدنبرة على خلفية اختطاف كلب أحد السكان ومآسي طفل يتذوق أنواع العذاب على يد والدته..

رغم أنها تبدو حكايات مألوفة، إلا أنها تخفي دروساً أخلاقية يرغب «ألكسندر» في إيصالها للقارئ.

بائعة الهوى «شيمر»...

ارتبط مصير «شيم شونغ»، إحدى أجمل بنات الهوى منتصف القرن التاسع عشر على سواحل بحر الصين، بمسيرة المنطقة التي تعرف اليوم بشبه الجزيرة الكورية، لتقوم «شيم» بتسلق سلالم السلطة، محترفة أقدم مهنة في العالم. تسافر «تشونغ» أسوة بعوليس من جزيرة إلى أخرى مرتحلة فوق مراكب سياسية، تتخبط المنطقة في خضم أمواجها، لتسطر ملاحم

هيام وعشق، ارتبطت بالمؤامرات والدسائس التي تهز سواحل البحر المذكور.. كتب تلك الملحمة الشعرية التي تجاوزت عشرة آلاف بيت من القصيد الشاعر الكوري «هوان سوك يونغ»، وقام بترجمة أبياتها إلى اللغة الفرنسية «شوي ميكيونغ» و«جان نويل جوتيت»، وصدرت عن دار زولما مطلع تموز 2010...

مذكرات «بيزر رينك» الأرجنتينية

إنها شاعرة الارجنتين الأكثر شهرة في الغرب رغم حياتها القصيرة نسبياً، لا تزال «اليجندرة بيزرنيك» (1939 ـ 1972) تشغل مكانة الصدارة في الحياة الأدبية الارجنتينية؛ فها هي دار «ايبيريك» الاسبانية الفرنسية تنشر مذكرات الشاعرة الارجنتينية، وعرفتها الأوساط الأدبية الأوروبية في الستينيات من القرن الماضي، حين كانت تقيم صداقات مع أدباء اسبان ومكسيكيين وفرنسيين استوطنوا باريس؛ أمثال: «أوكتافيو باز»، و«خوليو كورتازار»، و«أندريه دو منديارغ»، و«هنري ميشو»، و«إيف بونونو».. ولأنها كانت شديدة الإعجاب بالأدبية البريطانية «وولف»، أقدمت «أليجندرة» أسوة بـ «فرجينيا» على الانتحار، ولم تتجاوز 36 عاماً تأثرت قصائدها بكل من «دوتسويفسكي» و«جيمس جويس» و«لوي بورغينز»، وظهر هذا التأثر من خلال تصوفها؛ ألم يكتب «أوكتابوباز» مقدمة مجموعتها الشعرية: «شجرة ديانا» عام 1962 قائلاً: «تقف الشجرة أمام الشمس، لتعكس أشعتها في محرق يدعى القصيدة»؛ عانت الشاعرة الارجنتينية من الوحدة والفراق المرضي الذي لم تستطع الشفاء منه على غرار بطلة «الليالي البيضاء» لدوستويفسكي؛ حيث وضعت حداً لحياتها، لتسيطر المخاوف الوجودية على كتاباتها النثرية والشعرية.. حتى إن «مذكراتها» غير المكتملة (لأنها لم تضع نهاية لها) لا تزال تلقي ظلالاً على شعرها المتمرد تارة والمستكين تارة أخرى، والشبيه بمسيرتها المتأرجحة بين الحنين إلى الوطن الارجنتيني، وبين المنفى في باريس؛ حيث الأضواء والشهرة والمجد.

حالة الدكتور نيسه

يعمل «لويس ألفريدو غارسيا روزا» مدرساً للعلوم النفسانية في جامعة الريودي جينيرو، وإضافة إلى انشغاله بتأليف الكتب الفلسفية؛ انصرف قبل سنوات معدودة لكتابة الرواية البوليسية البرازيلية ذات التحليلات النفسية، وهو أسلوب حديث في كتابة الرواية في أمريكا اللاتينية. هاهي روايته الجديدة «حالة الدكتور نيسه» تحط في واجهات المكتبات لتترجم إلى لغات عدة؛ يسلط موضوعها الأضواء على «التحرش النفسي» لطبيب يعالج أحد المرضى

بطريقة التحليل النفساني؛ بحيث تتداخل انعكاسات مرايا الحوار مع الأحداث والجريمة التي تظل غامضة حتى الصفحة الأخيرة في هذا العمل الأدبي؛ فمفتش الشرطة المدعو «اسبينوزة» يكاد يفقد مركزه أمام تشابك الأحداث في «حالة الدكتور نيسه»، ليصل إلى نتيجة مفادها «إننا جميعاً نحمل الدكتور جيكل ومستر هايد» في أعماقنا؛ لا بل كل إنسان على وجه المعمورة يؤدي هذا الدور المزدوج في مرحلة ما من حياته. هذا ما يشرحه «اسبينوزه» لمساعده مع تصعيد التشويق وتعقيد الحبكة؛ بحيث يجد المفتش صعوبة في اكتشاف من قتل من؟ هل هو الطبيب المعالج الذي أجهز على مريضه بسلاح التحليل النفساني أم العكس؟ وقد استوحى الأديب الفيلسوف البرازيلي «غارسيا روزا» موضوع روايته تلك من قصة «روبير لوي ستيفنسون» المعروفة «دكتور جيكل ومستر هايد» لتلقي أضواء جديدة على علاقة الأطباء بمرضاهم.

نيويورك في المرآة...

ليست تلك هي المرة الأولى التي يروي فيها الأمريكي «ادموند وايت» حياته بالجمع دون المفرد؛ فمن خلال رواياته ومسرحياته وأعماله النقدية، كان «وايت» دائم الالتفات إلى الوراء إلى الماضي.. وهاهو ينشر قبل أيام «سيرته الذاتية» التي تختلف كلياً عن «حيواتي»، وصدرت قبل أربع سنوات من الآن. تناولت «حيواتي» عند دار بلون عشقه الحفنة من النساء الشهيرات، وترحاله إلى فرنسا وإيطاليا وإسبانيا مواطنه البديلة، وصولاً إلى ممارسته لأعمال لا تمت إلى الأدب بصلة.. واليوم يتوقف في سيرته التي دعاها «مدينة الرجال» إشارة إلى نيويورك، ليعري الحياة في تلك الحاضرة المدججة بالوحشية والنفاق والسخرية، من خلال علاقاته مع كل من «نابوكوف» و«ميشيل فوكو» و«سوزان سونتاج» و«بوب ويلسون» و«جيمس ميريل» و«ريتشارد هيورد» و«جان موريس» و«ليليان هيلمان»...

انتقل «وايت» إلى نيويورك في الستينيات من القرن الماضي، ليعاصر المتغيرات التي شهدتها نيويورك على امتداد عقدين من الزمن، حتى مطلع التسعينيات، وليتحدث عنها بلسان جيل من الكتاب دعي بالطليعة، واحترف الشكلانية الأمريكية الحديثة و...

بعيداً عن العالم...

لأن قصة هذه الرواية الكندية رومانسية وشاعرية، استولت عليها هوليود لتحولها إلى فيلم سينمائي، سيحط في الصالات العام القادم.. إنها مغامرة مراهقين: الفتاة بيضاء البشرة،

والشاب ينحدر من سلالة الهنود الحمر. تدفعهما الأقدار، خلال صيف هندي حار، للوقوع في شباك الحب، وذلك عام 1973...

في ذاك الصيف، قرر «ريمون» الاحتفال بتخرجه من الثانوية مع بلوغه سن 18 عاماً. يعمل الشاب ليحصل على مصروفه ومصروف صديقته «أليس» الذي يرفض والدها خروجها مع هذا الشاب. يهدد عم الفتاة «ريمون» بشكل مباشر ليدعها وشأنها، ويبحث عن شابة من وسطه، علماً أن العم ينتمي إلى شرطة البلدة الكندية. ولأنه يقيم مع جدته إثر وفاة والديه، تندلع التظاهرات الهندية في المنطقة، ليجد «ريمون» نفسه محاصراً في ركن يضيق به يومياً.. تسعى «أليس» مع بلوغها سن 17 إلى الابتعاد عن حبيبها، فتقرر السفر إلى منطقة أخرى، لتتابع حياتها بمفردها، بعد أن عجزت عن مواجهة والدها وعمها، ومجتمع بلدة مدججة بالتمييز العنصري، ليصل الروائي الكندي «ديفيد برغن» إلى نتيجة مفادها أن الحب مدان؛ لا بل هو مصدر التوترات في مجتمعات مغلقة وقاسية أسوة بالمناخ الشديد البرودة للبلدة، لتسجل روايته «بعيداً عن العالم» أعلى أرقام بيع في كندا وأمريكا الشمالية اليوم.

معجم عشاق الاستكشاف

هو معجم فريد من نوعه، كتبه المؤلف والمؤرخ الفرنسي «ميشيل لوبري»، عنوانه «عشاق الاستكشاف»، ضمنه الأديب حبه للرحلات والاستكشافات الأدبية والأثرية والعلمية. يتوقف كل حرف من حروفه عند قامات أمثال الكاتب: «نيقولا بوفيه» أو «سان بريندان» (484 ـ 574)، وهو راهب إيرلندي ذهب للبحث عن الجنة المفقودة (في زمبابوي)، إلى جانب «روبنسون كروزويه» و«الكسندر سيليكرك» و«بلاك ومورتيمور» و«ميري كينفسلي» و«ستينفنسون» و«ميلفيل» وصولاً إلى «طرزان» و«بوب مودان»، مروراً برهبان طريق التوابل كالأب «رينال» الذين نقلوا تلك النفائس إلى القارة العجوز.. و«لوبري» من المعجبين بالمستكشف الرحالة «كارل بودمير». ويزدحم المعجم بعشرات الأسماء التي تركت بصمات عميقة في تاريخ الرحلات والجغرافيا والاستكشاف حتى الآثار.

الغرق

إنه غرق يضرب مدينة، وحياة زوجية، ومجموعة من الأفراد، في منطقة تتعرض لأزمات تفوق احتمالها؛ ففي رواية «إيزابيل غارنا» وهي روائية بلجيكية، وعنوانها «الغرق»، يعاني الأبطال أسوة بمعاناة بيئتهم من عناصر طبيعية قاسية. في «شارل روا» مسقط رأس الروائية، يعيش السكان على أنين آلات مصانعهم وورشات عملهم الصدئ على وقع أمطار وسيول لا

تنقطع. يحاول البطل «بليز» الخروج من مشكلة بطالة موسمية تهز أركان حياته الزوجية. حين تأتي الفرصة ليعمل ويخرج من ضائقته، يجد نفسه أمام جريمة لم يرتكبها، حين تقتل المرأة التي كانت ستوقع عقد عمله. يواجه في مسرح الجريمة حفيدها، فيأخذه رهينة من دون أن يدري أنه وقع في ورطة لا مخرج منها، بينما زوجته «ميريل» تعمل في سوبر ماركيت لإطعام أولادها، ومتنفسها الوحيد جهاز التلفاز الذي تحلم من خلاله بحياة أفضل فوق شواطئ الرمل الناعمة، برفقة أطفالها المحرومين من كل شيء. يفرق الزوج في مشاكل لا طاقة له على حلها، وتسبح الزوجة في حلم يؤدي إلى غرقها في علاقة مع جارهما طالب الطب المحروم من العاطفة، ويجد الفرصة سانحة للخروج من روتين حياته الدراسية. ليغرق «بليز» في الكحول، وتغرق «ميريل» في العهر، وتغرق البلدة الصناعية في السيول الموحشة.

غداً أدخل سن العشرين...

بعد أن حصد جائزة «رينودو» لعام 2006 تتويجاً لروايته «مذكرات»، يعود الأديب الفرنكو ـ كونفولي «آلان مابنكو» الأسمر البشرة إلى مراحل طفولته؛ في أحدث أعماله «غداً أدخل سن العشرين»، وصدرت 19 آب عند دار غاليمار الباريسية. تسلط الرواية الأضواء على مدينة «بوانت نوار» (الكونغو)، عندما كان الروائي في العاشرة من عمره، يعيش قرب والدته «بولين» بائعة الخضار، والرجل الذي تزوجته إثر وفاة والده، ويعمل بواباً في أحد فنادق المدينة الضخمة. ينام الأب الجديد يوماً عند «بولين» وليلة أخرى عند «مارتن» أم أطفاله السبعة، يصاب «ميشيل» الطفل الحدث بدهشة وإعجاب بشقيقة صديقه «لونيس»، وتدعى «كارولين» التي ترغب في الزواج وإنجاب طفلين. ليتعرف القارئ على العم «رونيه» الماركسي الذي يؤمن بالشيوعية، بينما يمارس التجارة على الطريقة الرأسمالية. ويسعى «ميشيل» للتمثل به كذلك نكتشف «يزه» النجار صانع التوابيت الماهر و«جنفيف» صديقة شقيقه من والدته «بابا غاستون» و«مابيله» و«ماكسيميليان» البالغ من العمر ست سنوات.. في عالم «ميشيل» يتصارع البالغون من العمر من أجل حفنة من الفرنكات، أسوة بأبطال فرانز فانون: «المعذبون في الأرض» الذين يدفعهم الرأسماليون إلى الجوع كي يتابعوا العمل في مصانع هؤلاء الجشعين ومزارعهم، ليتهم الجميع «ميشيل» الطفل الذي لم يتجاوز عشر السنوات بإغلاق بطن والدته، كي لا تنجب أطفالاً يصبحون أخوته، مع عودة القارئ برفقة هذا البطل إلى الكونغو خلال الستينيات من القرن الماضي. ■

أخبار أدبية

ترجمة وإعداد: نبيل أبو صعب



فلورنس أوبينا تفوز بجائزة جوزيف كيسيل

فازت المراسلة الصحفية فلورنس أوبينا بجائزة جوزيف كيسيل عن كتابها: quai des quistreham الذي صدر في شباط الماضي عن دار اوليفيه. تبلغ قيمة هذه الجائزة 4500 يورو، وتمنح سنوياً لمؤلف عمل أدبي رفيع المستوى مكتوب باللغة الفرنسية (رحلات، سيرة ذاتية، قصة، دراسة). وقد فازت فلورنس أوبينا منذ الجولة الأولى وجرى اختيارها لتخلف ايريك أورسينا الذي فاز بها عام 2009 عن كتابه مستقبل الماء (فايار). تتألف لجنة التحكيم التي يترأسها أوليفيه ويبر، من الطاهر بن جلون وميشيل لوبري وباتريك رامبو وغيرهم. ويذكر أنها تسلمت في الثلاثين من نيسان الماضي جائزة أميلا ـ ميكاير.

فلوران كواو ـ زوتي يفوز بجائزة أحمدو ـ كوروما لعام 2010

فاز الكاتب والصحفي فلوران تواور زوتي (من بينين) بجائزة أحمدو ـ كوروما عن روايته البوليسية (إذا كانت حظيرة الخروف قذرة فليس للخنزير أن يقول ذلك)، الصادرة عن دار (سيربان أبليم) من كانون الثاني من هذا العام. تبرز الرواية حشداً من الشخصيات التي تتنافس في طرافتها. رجال بوليس بـرؤوس صلعاء، وبغايا ثرثارات، ورجال أعمال مريبون، ومخبر سري مفلس. أسست الجائزة عام 2004، حينما قرر الجناح الافريقي الذي يقام كل سنة في إطار معرض جنيف الدولي للكتاب والصحافة، إطلاق جائزة أدبية تحمل اسم الروائي الذي توفي في ليون عام 2003. وهي مخصصة لمكافأة عمل أدبي أو دراسة أو قصة خيالية تكون مكرسة لافريقيا السوداء، وتبرز الروح الاستقلالية فيه تبعاً للتراث الذي خلفه أحمدو كوروما، والجائزة التي مُنحت لإيسترميجاوايو وسعاد بلحداد عام 2004 وتانيلا بوني عام 2005 وكوفي تواهيلي عام 2006 وسامي تشاك عام 2007 ونيمرود عام 2008 وكوسي إيفوي عام 2009، تمنح لأول مرة لرواية بوليسية.

الجائزة الحادية والأربعون الكبرى لقارئات مجلة ELLE تمنح لفيرونيك أوفالدي وإيريك فوتورينو وجيس كيلرمان

منحت الجائزة الحادية والأربعون الكبرى لقارئات مجلة ELLE ـ فئة الرواية ـ في أيار الماضي لفيرونيك أوفالدي عن روايتها: «ما أعرفه في فيرا كانديدا، التي صدرت عن دار اوليفيه مؤخراً. تبرز الرواية، في أمريكا جنوبية متخيلة، ثلاثة أجيال من النساء يبدون منذورات لقدر واحد: أن يحملن وأن يهجرن من قبل الرجل الذي تسبب بحملهن، بيد أن فيرا كانديدا، الحفيدة الأخيرة، كانت مقتنعة مع ذلك أنها ستستطيع كسر هذه الحلقة. أما جائزة «الوثيقة» فقد منحت لرواية (الرجل الذي كان يحبني منبطحاً) لإيريك فوتورينو (غاليمار)، حيث يقدم المدير الحالي لصحيفة لوموند وصفاً أدبياً لوالده. بعد انتحاره عام 2008، أخيراً، فإن جائزة القصة البوليسية منحت لكتاب «الوجوه» لجيس كيلرمان (منشورات سوناتين) الذي يواجه صاحب صالة عرض فنية بلوحات غريبة تصور أطفالاً كانوا قبل عدة سنوات ضحايا لقاتل متسلسل غامض.

جائزة IMAGINALES الرواية الفرانكوفونية تسلم إلى جيستين نيوغريه

في إطار فعاليات مهرجان الإيماجينال، نالت جيستين نيوغريه جائزة الرواية الفرانكوفونية عن رواية Chien Heume وهي روايتها الأولى الصادرة عن منشورات Mnemos، كما في كل سنة يقام مهرجان الآداب الخيالية في إيبنال من 27 إلى 30 أيار، ويجري فيه تكريم الروائيين الفائزين بجوائزه التي أعلنت نتائجها في بداية الشهر. وقد رحب النقد بالرواية الأولى لجيستين نيوغريه التي تروي قصة فتاة أجيرة تبحث عن هويتها؛ أما جيليت ماريلييه، فقد نالت جائزة الرواية الأجنبية عن عملها «شقيقة طيور البجع» (منشورات تالانت)، وذهبت جائزة الشبيبة إلى كتاب «الأشياء الضائعة» لجون كونولي (آرشيبال)؛ في حين إن جائزة الرسوم سلمت إلى آلان بريون عن رسومه لكتاب ELANTRIS لبراندون ساندرش (اوربيت)، كما منحت جائزة القصة القصيرة لرومان ليكازو عن قصته (الكفرة السبعة الآخرون) في مجموعته (ورثة هوميروس) (آرجيميوس). كما منحت جائزة اللجنة الخاصة لفلورنس مانيان مؤلفة كتاب: CONTES AUX QUANTSE VENTS.

جائزة نيكولا بوفييه تمنح لكولن ثيبرون

منحت جائزة نيكولا بوفييه في دورتها الرابعة للبريطاني كولن ثيبرون عن روايته: «في سيبيريا» EN SIBERIE التي صدرت هذا العام عن دار HOEBEKE وهذه الجائزة التي أنشأتها جمعية (المسافرون المدهشون) بالاشتراك مع الإدارة العامة للطيران المدني (DGAC) تمنح كل سنة لعمل يشجع، وفقاً لتراث نيكولابوفييه، روح السفر والرغبة في المختلف. وقد خلف ثيبرون في هذه الجائزة ليف جوريس التي فازت السنة الماضية بالجائزة عن كتابها: السفوح العالية LE HAUTS – PLAEAUX (آلت ـ سيد). تندرج أفكار ثيبرون، الذي اشتهر خاصة بكتاباته عن العالم السوفييتي في سنوات الثمانينيات والتسعينيات، في إطار موضوعة المهرجان البريتوني لهذا العام: «مناطق التصدع: روسيا، هاييتي افريقيا فرنسا. ما الذي يستطيعه الأدب في فوضى العالم؟». هذا الكاتب الذي يعترف بحبه للاطلاع على عوالم يجدها جيله مهدَّدة: الصين، روسيا العالم الإسلامي صنفته صحيفة التايمز اللندنية مؤخراً على أنه واحد من أفضل خمسين كاتباً انكليزيا في مرحلة ما بعد الحرب.

جائزة بيلياس تمنح لرواية الحياة المزدوجة لآنا سونغ للروائية مينه تران هيو.

دأبت جائزة بيلياس منذ عام 1997 على تكريم عمل مكرس للموسيقا. وقد اختارت لجنة التحكيم المؤلفة من علماء في الموسيقا وكتاب، أن تكرم هذه السنة الكاتبة مينه تران هيو عن روايتها الحياة المزدوجة لآناسونغ (آكت ـ سيد). نشرت المؤلفة التي ولدت عام 1979، رواية (الأميرة والصياد) (آكت ـ سيد عام 2007) ومجموعة حكايات وأساطير من الفييتنام. رواية (البحرة التي ولدت في ليلة واحدة) (بابل 2008)، وقد خلفت في الجائزة جان ـ إيف تاديه وكتابه (الحلم الموسيقي:

كلود دیبیسي) (منشورات غاليمار).

جائزة فاليري تمنح لكلوي كورمان

فازت كلوي كورمان بجائزة فاليري لاربو عن روايتها الأولى (الرجال ـ الألوان) الصادرة عن دار سوي، وهي تخلف في نيل هذه الجائزة ميشيل لافون الذي فاز بها عام 2009 عن رواية (حياة لبيير مينار).

«خلف الصحراء لا يرى المرء شيئاً من المشهد» نقرأ هذه الجملة لكوي كورمان، ولا ريب في أن الرحالة المتعدد اللغات وناشر الأعمال الأجنبية فاليري لاربو، كان سيعجب كم دون ريب بلون العمل الأدبي الأول لهذه الروائية الشابة، الذي تجري أحداثه في المنطقة الحدودية بين الولايات المتحدة والمكسيك.

أعلنت دار نشر سوي أنها حصلت على الحقوق العالمية لنشر مجموعة من قصائد وملاحظات ورسائل غير منشورة لمارلين مونرو

وقد أعلن مدير الدار أن هذه المغامرة كانت نتيجة لمصادفات الحياة، فقد أقمت علاقة مع شخص من ورثة مونرو في خريف 2008 وذهبت إلى نيويورك، ونجحت في الحصول على ثقة مالكي الحقوق، وكانت آناستراسبرغ أرملة المدير الأشهر (لآكتوز ستديو) لي ستراسبرغ، الوريث الوصي الشرعي، الممثلة الأمريكية (1926 ـ 1962)، هي التي عهدت بمهمة نشر هذه النصوص وغالبيتها مخطوطات، لبرنار كومان، وستانلي بيشتال صديق العائلة، وسيضم الكتاب 250 صفحة،

ويتضمن صوراً للنصوص المكتوبة بخط الممثلة، وسيقسم إلى مراحل زمنية، تبدأ كل مرحلة بنص يضع النصوص في إطارها التاريخي. سيصدر الكتاب في تشرين الأول من هذا العام، وسيصدر في بلدان أخرى، منها ألمانيا وإسبانيا وإيطاليا والولايات المتحدة.

باتريك موديانو يفوز بالجائزة العالمية لمؤسسة سيمون وسينوديل ديكا

أعلن معهد فرنسا أن جائزة مؤسسة سيمون وسينوديل ديكا، وهي الجائزة الأدبية الأكبر مالياً في العالم بعد جائزة نوبل (300) ألف يورو، قد فتحت لباتريك موديانو، مؤلف رواية الأفق L'horizon (غاليمار). وقد تسلمت الجائزة في حفل توزيع الجوائز الكبرى لمؤسسات معهد فرنسا الذي جرى في التاسع من حزيران الماضي، تحت قبة المعهد. ولجنة التحكيم المؤلفة من أعضاء من الأكاديمية الفرنسية، وأكاديمية العلوم، وأكاديمية العلوم الاجتماعية والسياسية وأكاديمية النحت والفنون الجميلة، تكافئ، بمنحه هذه الجائزة، مسيرة أدبية تمتد لأكثر من أربعين عاماً، وإبداعاً يزيد على خمس وثلاثين رواية وقصة وسيناريو وكتاباً للأطفال. وهذه الجائزة التي تمنحها مؤسسة سيمون وسينوديل ديكار - معهد فرنسا، تتوج كل عام عملاً يشكل «رسالة ذات نزعة إنسانية متحضرة». وقد خلف باتريك موديانو في نيله هذه الجائزة ميلان كوندورا الذي فاز بها عام 2009، وقد اعترف في حوار مع السكرتيرة الدائمة للأكاديمية الفرنسية هيلين كارير دينكوس قائلاً: «مع هذه الجائزة، تكون لدي الانطباع نفسه الذي أحسست به عندما بدأت الكتابة، الانطباع بأني دخلت إلى عالم ما برفقة أشخاص أنا معجب بهم مثل بورخيس. وما يثيرني في هذه الجائزة هو أنها لا تنطبق على أي شيء».

جائزة Impac تمنح لجيربراند باكر

مُنحت الجائزة الثالثة الأضخم في العالم impact لجيربراند باكر عن روايته The Twin التي صدرت عن دار فينتاج (لم تترجم بعد إلى الفرنسية)، تخصص جائزة impac'liHerary Award التي أقرها عام 1996 مجلس مدينة دبلن لعمل إبداعي منشور بالانكليزية (لغة أصلية أو مترجم إليها) في السنة التي تسبق منحها. وقد قامت 163 مكتبة عامة من مختلف أنحاء العالم بإعداد قائمة من 156 عنواناً.

وقد تقدم الفائز بالجائزة على ميريل باربيري التي تم ترشيحها عن ترجمتها الانكليزية لرواية (فخامة القنفذ)، ونال مكافأة قدرها مئة ألف يورو. ويذكر أن الرواية الأولى للفائز بالجائزة ـ هناك في الأعلى كل شيء هادئ ـ التي نشرتها في العام الماضي دار غاليمار قد فازت بجائزة initiales لعام 2010.

جائزة مارسيل بانيول لدورتها العاشرة تمنح ليونيل ديروا

بمناسبة الذكرى العاشرة لتأسيس جائزة مارسيل بانيول البالغة ثلاثة آلاف يورو، فاز ليونيل ديروا بالجائزة في 14 حزيران الماضي عن رواية (الحزن le chagrin) الصادرة عن دار فايار، ويتحدث فيها عن طفولة وحياة منذ الاحتلال الألماني لفرنسا وحتى الوقت الراهن. حين أنشأت فلوريز غريمو ابنة لوسيان غريمو الجائزة عام 2000 بمناسبة مهرجان (أرض الطفولة) في أوباني، تمنت الاحتفاء بكتاب يكون مكرساً لذكريات الطفولة. وقد اختارت لجنة التحكيم التي يترأسها جاكلين بانيول أرملة الكاتب والصحافي دانيل بيكولي، كتاب ليونيل ديروا من بين أربعة منافسين هم: آن كارير وكتابها (حلم آخر un reve plus) (دي فالوا) وجان ـ لوي إينيز وكتابه (الصامتون les taiseux) (غاليمار) وماري لوغال عن (peine du minuisier) (مينوس)، ومارياسيزن عن (شظايا الطفولة) (آليا).

جائزة Cevennes للرواية الأدبية تمنح لدانييل كيلمان Dariel Kehlmann

منحت جائزة cevennes للرواية الأوروبية لدانييل كيلمان عن روايته (مجد gloire) المؤلفة من تسع حكايات، وترجمته عن الألمانية جيلييت أوبير (آكت ـ سيد)، وقد اختيرت رواية الكاتب الألماني من بين عشر روايات أوروبية، من قبل مكتبات مستقلة في مونتراي وبوردو وطولوز، وتترأسها مكتبة سورامب. تضم لجنة التحكيم نخبة من الأدباء والصحافيين والنقاد من مختلف أنحاء أوروبا، وقد منحت هذه الجائزة في عام 2009 لساندرو فيرنوزيا عن رواية chaos calme.

فرانز - أوليـڤييه جيسيبير يفوز بجائزة ديمنيل

منحت جائزة آلان ديمنيل في دورتها الرابعة لفرانز - أوليفيه جيسيبير عن روايته (حب كبير جداً) untrés Grand amowt (غاليمار) وقد أحدثت هذه الجائزة بمبادرة من رجل الأعمال الفرنسي - السويسري آلان ديمنيل وتبلغ 60 ألف يورو، وتخصص لكتاب باللغة الفرنسية (رواية - قصة، سيرة ذاتية - مقالة - وثيقة) يصدر بين الأول من كانون الثاني والعاشر من حزيران. وتتألف لجنة التحكيم من عدد من الكتاب والنقاد والمخرجين السينمائيين. وقد خلف فرانز شارل وانتزيغ الذي فاز بها في العام الماضي عن كتاب Du tout et du rien encyclopedie capricie?? (غراسيه).

74900 يورو ثمناً لمخطوطة لسانت إيكزوبيري:

في حين أعلن عن اكتشاف أربع صور غير منشورة لسانت - ايكزوبيري، فقد بيعت المخطوطة الأصلية للفصول الأخيرة من رواية القبطان الحربي، بمبلغ 74900 يورو في أحد المزادات. وتتضمن المخطوطة 15 صفحة كتبت ما بين 1939 - 1940 وقد طُرحت للبيع في المزاد ذاته حوالي عشر رسائل ومقالات علمية للكاتب، وقد وصل ثمن المجموع إلى 180 ألف يورو. ويكتشف المرء عبر هذه المخطوطة الطريقة التي كان يعمل بها سانت - ايزوبيري: فقد كان يكتب، ثم يعيد دون انقطاع كتابة المقطع ذاته حتى يصل إلى الصياغة الأخيرة. وتمثل هذه الصفحات مقاطع هامة من نهاية رواية القبطان الحربي، ومقاطع أخرى ستوضع في نهاية رواية «القلعة»، وقد تبين أن سانت - ايكزوبيري كان يكتب الروايتين في الوقت ذاته.

كامبريدج تطلق مكتبتها الرقمية للقرن الحادي والعشرين:

أعلنت مكتبة جامعة كامبريدج مؤخراً أنها تنوي تحويل آلاف الكتب النادرة والمخطوطات الموجودة ضمن مقتنياتها إلى كتب رقمية، بقصد إنشاء مكتبة رقمية للقرن الحادي والعشرين، وباتت هذه العملية ممكنة بفضل منحة قيمتها 1.5مليون

جنيه استرليني، قدمها رجل الأعمال السابق ليونارد بولونسكي مكرسة على الأخص للأعمال العلمية والدينية، وستكون الملاحظات الخطية لينوتن، ونسخة من انجيل غوتنبرغ التي تعود لعام 1455 من بينها. وبحسب أمينة مكتبة المؤسسة البريطانية آن جارفيس، فإن الوثائق ستصبح في متناول يد «أي شخص يمتلك خط انترنيت»، ويطمح بولونسكي في الحقيقة إلى إقامة حوار عالمي بين المكتبات والمدرسين والطلبة، ويأمل أن تكون بادرة كامبريدج قدوة لجامعات أخرى في العالم.

جائزة المكتبة الوطنية الفرنسية Bnf تمنح لبيير غيوتا

اختارت جائزة المكتبة الوطنية الفرنسية في دورتها الثانية تتويج بيير غيوتا مؤلف رواية (قبر لخمسمئة ألف جندي). وهذه الجائزة التي تبلغ قيمتها 10 آلاف يورو، ويقدمها جان كلود ميي رئيس دائرة المكتبة الوطنية الفرنسية، مخصصة لمكافأة مؤلف باللغة الفرنسية عن مجموع أعماله. ويرى برونوراسين مدير م. و.ف أن «بيير غيوتا واحد من الأصوات الأشد قوة في أدبنا، وهو يحول مادة حياته إلى «ملحمة» متوهمة، ويغوص في أعماق الحياة الجنسية والوحشية.» في عام 2009 منحت هذه الجائزة إلى فيليب سولر.

جائزة أستري des asturies لأمين معلوف

فاز الكاتب الفرنسي ـ اللبناني أمين معلوف (61 سنة)، في 9 حزيران بجائزة أمير استري لعام 2010 للآداب، وهي أرفع مكافأة اسبانية وتبلغ قيمتها 5000 يورو. «إن أعماله المترجمة إلى أكثر من عشرين لغة جعلت منه واحداً من الروائيين المعاصرين الذين احتفوا بعمق شديد بالثقافة المتوسطية، بوصفها فضاء رمزياً للتعايش والتسامح، كما أعلنت اللجنة التحكيمية بصوت واحد، ويقوم بتسليم الجائزة، كل سنة ومنذ 1981 أمير استري، الرئيس الفخري للمؤسسة، إلى «شخص أو مؤسسة، أو مجموعة في أشخاص الثقافة العالمية». يعيش أمين المولود في بيروت عام 1949 في باريس منذ عام 1976، وقد نال عام 1993 جائزة غونغور عن روايته: (صخرة طانيوس) (غراسيه)، ويخلف في نيل جائزة أمير استري الكاتب الألباني إسماعيل قدري. بالإضافة إلى المبلغ المالي، يتلقى الفائز في أثناء

الاحتفال الذي سيجري في أوفيدو في تشرين الأول من هذا العام منحوتة من أعمال الفنان جوان ميروو، ونوطة تحمل شعارات المؤسسة.

جائزة لانديرنو تمنح لكيتيفان دافريشوي:

منحت جائزة لانديرنو في التاسع من حزيران الماضي لكيتيفان دافريشوي عن رواية: (البحر الأسود) منشورات سابين فيسبير، وقد اختيرت هذه الرواية من بين ست روايات أخرى هي londres – laxor لجاكيتا أليكافا زوفينش (اوليفييه) و qu ai desenfers لأنغريد اسينيه (غاليمار) وHHHhiH للوران دي بيني (غراسيه)، و(لم أرقص منذ زمن طويل) لهيغوبوريس (بلوفون)، و(فراء) لأديلائيد دي كليرمون تونير (ستوك)، و(الأيام الأخيرة لستيفان رفايغ) للوران سيكسيك. (مالا ماريون). وقد منحت هذه الجائزة التي أحدثتها Espaces culturel. E. leclerc إلى ياسمين شار عن (يد الله) عام 2008 وجيروم فيراري عن un dieu un animal (آكت ـ سيد) عام 2009، وتطمح الجائزة التي تكافئ كاتباً باللغة الفرنسية إلى «تشجيع اكتشاف مواهب جديدة تستطيع تطوير قصة حقيقية قوية برهاناتها وبأصالة أفكارها».

مذكرات مارك توين ستنتشر كاملة:

ترك مارك توين، مبدع الولدين الشقيين توم سوير وهيكلبري فين، خمسة آلاف صفحة من مذكراته مع ملاحظة: لا ينشر أي شيء قبل مئة عام. هذه السيرة الذاتية للكاتب الأمريكي المتوفى في21 نيسان من عام 1910، ستنشر كاملة من قبل جامعة بيركلي التي احتفظت بالمخطوطة. فهل لكي يجنب معاصريه هجماته الحادة أم لكي يحافظ على سمعة إيزابيل فان كلين ليون التي أقام معها علاقة غرامية، قرر نشرها بعد مدة طويلة جداً من موته؟! الاحتمالات كثيرة، وبحسب مجلة الكتب الأسبوعية، فإن القراء الفرنسيين ربما سيكتشفون النص لدى دار منشورات تريسترام، ولا بد أن ترجمة هذه السيرة الذاتية الضخمة سيعهد بها لبرنار هوبفر، الذي سبق أن نشرت عام 2008 عند الدار نفسها ترجمات جديدة لتوم سوير وهيكلبري فين.

اديلائيد دي كليرمون تونير تفوز بجائزة فرانسواز ساغان الأولى

مُنحت الجائزة التي أحدثها دينس باولو ويستهدف إحياء لذكرى والدته لاديلائيد دي كلير مون ـ تونيير عن عملها فراء، fourrure (ستوك). وتهدف الجائزة إلى مكافأة «أجمل رواية في الربيع»، وتضع هدفاً لها كشف موهبة لم تعرف بعد في الجولة الثامنة من التصويت اختارت اللجنة التي تضم أحد عشر عضواً من العاملين في حقول الأدب والصحافة والسينما رواية (الفراء) الصادرة عن دار (ستوك)، وكانت هذه الرواية الأولى للروائية الشابة التي تعمل صحافية في مجلة Doinrdevve قد نالت في 19 أيار الماضي جائزة دار الصحافة في دورتها الأربعين، وقد اختيرت من بين ثلاث مواهب شابة اختيرت لهذه الجائزة هم: في نيللي آلار عن رواية صارخ الليل (غاليمار)، وهيغو بوريس: لم أرقص منذ زمن طويل (بلوفون)، اليزي ميريس عن romaim (آليا)، وهناك نسخة شتوية من جائزة ساغان، وتمنح لعمل مسرحي.

ـ جائزة الباب الذهبي تمنح لأليس زينيتر Alice zeniter

الجائزة الحديثة الباب الذهبي postdoreé التي أطلقتها هذه السنة اللجنة الوطنية للتاريخ والهجرة، منحت في 21 حزيران إلى أليس زينيتر عن روايتها Jusque dans Nosbrus (حتى في أحضاننا) وهي تمنح لرواية موضوعها النفي «سواء كان إرادياً أم قسرياً، عاطفياً أم اقتصادياً أو سياسياً».

وتبلغ قيمتها المادية 4 آلاف يورو، ويجب أن تكون القصة مكتوبة بالفرنسية «في سياق النقاشات فرضت هذه الرواية نفسها بجرأتها»، يقول محمد القاسمي عند تسليم الجائزة. وهي مكتوبة «كما لو أنها لكمة». أليس بطلة الرواية، وماد صديقها منذ الطفولة من أصل مالي، يقرران الارتباط أمام القانون لكي يستطيع هذا الأخير الحصول على الجنسية الفرنسية. في خطاب الشكر للجنة، أجرت الروائية الشابة صاحبة الثلاثة والعشرين عاماً على ضرورة إنجاز من دون انتظار، ما يجثم على صدورنا. «منذ أن صدر الكتاب لم تنقطع التعليقات حول صغر عمري. ينبغي على المرء القيام بما يرغب القيام به بأسرع ما يمكن، ثلاثة وعشرون عاماً، في نهاية الأمر، ربما يكون قد فات الأوان كثيراً» وحول مشاريعها تقول إن لديها مشاريع

كثيرة للعام القادم: نشر مسرحيتين، «يتحدثان عن الحب والحرب» وكتاب رواية ثالثة عند دار البيه ميشيل، وقد لخصت مجمل عملها القادم بكلمة واحدة «السعادة».
اللجنة المؤلفة من مهدي شارف، كاتب وسينمائي، أرليت فازج، مؤرخ، مهدي العلوي سينمائي، فلورنس لوران، صاحب مكتبة، البين مابناكو، كاتب، فاليري ماران لاميسلي، ناقد أدبي في مجلتي لوبوان ومفازين ليترير، ليونورا ميانو كاتبة، جاك تويون رئيس مجلس توجه اللجنة، هزيبت فالتر لغوية، توجب عليها أن تختار بين ثمان روايات أخرى: العربي لأنطوان أودوار (أوليفييه)، قبرطومي لآلان بلوتيير (غاليمار)، همسات في بيوغلو لدافيد بوراتاف (غاليمار)، ميساك لديديه دانينكيكس (بيران)، البحر الأسود لكيتيفان دافيرشوي (سابين فيستبير)، باتجاه الريح لفواز حسين (نون ليو)، صمت الأرواح لويلغريدانسوندي (آكت ـ سيد)، حاولي ألا تصبحي مجنونة لفانيسا شنايدر (ستوك)، والساقية لكيم يتو (ليناليفي).

وفاة حامل جائزة نوبل في الآداب خوزيه ساراماغو

فقدت اللغة البرتغالية حامل جائزة نوبل في الآداب الوحيد في اللغة البرتغالية، الكاتب خوزيه ساراماغو الذي نال جائزة نوبل عام 1998، توفي في الثامن عشر من حزيران عن 87 عاماً في جزيرة لانزاروت الاسبانية (الكناري)؛ حيث يعيش منذ عام 1993 مع زوجته الصحافية بيلار ديل ريو.

ولد ساراماغو في 16 تشرين الثاني من عام 1922 في azinhaga في البرتغال، نشر روايته الأولى ـ أرض الخطيئة terre du peche عام 1947 لكنه لم يلق الشهرة إلا عام 1982 في الستين من عمره مع نشره لرواية الإله مانشو، وهي رواية تاريخية وترميزية من نوع الحكايات الأخلاقية لعصر الأنوار والأدب الباروكي، تصف مليكة داعرة، في لشبونة القرن الثامن عشر، تبدد ذهب المملكة إرضاءً لمتعها الخاصة.

بعد تسع سنوات ظهر كتابه أبو الفضائح كلها – L'cvangile selon jesus Christ حيث يتصور المؤلف مسيحاً فاقداً ليس فقط لعذريته مع ماري ـ مادلين،

لكنه مستخدم من قبل الإله لنشر سلطته على العالم. أثار الكتاب جدلاً واسعاً في البرتغال، فقرر المؤلف الإقامة في جزر الكناري. روايته قبل الأخيرة، رحلة الفيل، ظهرت عن دار سوي عام 2009، وكانت ضمن عشرة أعمال مرشحة لنيل جائزة السبعين cevennes. وقد نشرت دار (شيرش ـ ميدي) دفتره cahies وهو مجموعة من المقالات التي رفضت دار نشر einauch نشرها في إيطاليا لأنها ناقدة جداً لبيرلسكوني رئيس الوزراء الإيطالي. روايته الأخيرة التي صدرت في البرتغال قابيل cain أثارت فضيحة هي الأخرى عقب نشرها. ترك حامل جائزة نوبل خلفه حوالي ثلاثين عملاً معظمها روايات، لكنها تضم أيضاً الشعر والمقالات والمسرحيات وكذلك حكايا وقصصاً قصيرة. عضو في الحزب الشيوعي البرتغالي منذ عام 1969، يصف نفسه بأنه ملحد ومتشائم. ناقد للاتحاد الأوروبي؛ إذ يعدّه ليبرالياً أكثر مما ينبغي، ولكنه أيضاً رافض للأنظمة الشيوعية ـ ومنها كوبا ـ ويعدها ظالمة، وقد انخرط تدريجياً في حركة البديل الكوني. ■

corpsetsavoir الجسد والمعرفة

غاي- يونغ لي

ت: د. قاسم المقداد

مقدمة:

لكم أن تُسَمّوا عملي هذا «بحثاً - إبداعاً» كما يقال في الجامعات الكندية؛ أي إنني ابتكرته ليرافق بحثي النظري، الذي يقوم على العناصر الأربعة: الماء والتراب والهواء والنار؛ بوصفها تجربة للمواد الجسدية، وأفكاراً تحرض الأحاسيس والخيال على الرقص [...]

إنه بحث يسعى إلى معرفة الحركة، انطلاقاً مما يحسه الجسد حينما يلامس المادة. وهو مشروع انطلق من سؤال حول طبيعة العرض الراقص. المشاهد ينظر، والراقصون موضوع النظر؛ أي إنّ النظر هنا، هو الحس الأساس. طالما شغلتني هذه العلاقة بين الناظر والمنظور إليه، في أي مكان وزمان يترافقان فيه. ترى، هل يكفي النظر لفهم نشوء الرقص والشعور به؟ هل يمكن أن يحس المشاهد بشيء، إذا لم ينظر إلى العرض الراقص؟ هل يمكن نقل الرقص من دون أن يُرى؟ ماذا نفعل لكي لا يكون المشاهد مأخوذاً بحركة الجسد ببصره فقط؟

لاحظت، من خلال تجاربي، كمشاهدة لعروض الرقص المعاصر، أنني أرى دائماً الحركات نفسها؛ أي الرقص نفسه. على الرغم من مختلف المفاهيم، والأفكار

المختلفة المتعلقة بهذه العروض، ومختلف عمليات الإبداع والطريقة التي يرقص هذا أو ذاك من خلالها، فقد بدا لي أن الرقص متشابه. وهو ما يشكل لغزاً ليس بالنسبة إلى الناظر فحسب؛ بل بالنسبة إلى الراقص أيضاً. الراقصون كلهم يواجهون هذه المسألة في لحظة ما في أثناء عملهم. ماذا نفعل لكي يكون رقصنا مختلفاً عن رقص الآخرين، ولكي نؤدي حركات مختلفة من دون تكرار العادات الحركية نفسها؟

الجلد:

حتى لا يكون حديثي مقتصراً على المظاهر الشكلية، سعيت إلى العثور على مبدأ الحركات التي تتم في المواد (الأجسام). وبالتالي فقد توجهت نحو عمل الخيال القائم على المشاعر والأحاسيس الناجمة عن عملية الملامسة بين الجسم والمواد، بدءاً بالقناع فالزي، ثم عملت على العناصر الأربعة: الماء والنار والتراب والهواء.

بطبيعة الحال، قمت بعملي هذا، وعيناي مغمضتان ومن دون مرآة، أو كاميرا تصور العمل الجاري إنجازه. في البداية صَعُبَ عليّ التحرك بحرية، لأن غياب النظر يُفقِدُكَ التوازن، لكنك تبدأ بالثقة في نفسك شيئاً فشيئاً. وتتم تعبئة جزء كبير من التركيز على كل جزء من أجزاء الجسد، وبالتالي يزداد انفتاحه، ويبدأ بتحسس مفاهيم الكمية، والعمق والجاذبية، والحرارة، والرطوبة، والمكان، والزمان، من خلال الجلد. حينما نرسمُ شيئاً ما أو ننحته بهدف التعرّف إلى حجمه، لابد من لمسه، فيعوِّض اللمسُ خطأ العين.

جسدنا الخارجي يعبر عن فكره (تفكيره) وشعوره، وألمه، وحزنه، من خلال الجلد. الجلدُ يصغي، ويرتعش، وينثني، ويتهيج، ويحمرّ ويُجرح، ويتنفس... يقول ديدييه أنزيو في كتابه (أنا – الجلد): «الجلد يثمّن الزمن (بدرجة أقل من الأذن) والمكان (بدرجة أقل من العين)، لكنه الوحيد القادر على جمع الأبعاد الزمنية والمكانية معاً. الجلد أدق في تقدير المسافات فوق سطحه من الأذن في تحديدها للمسافة بين الأصوات المتباعدة»[1]

(1) ANZIEU, D. Le Moi-peau. Paris : Dunod, 1995. p. 14

الجسد مكان للذاكرة أيضاً. والراقص يعرف جيداً قدرته على الدمج والتذكر، لأن الجلد يسجل الانطباع. والمعلومة التي يتلقاها الراقص، من خلال اللمس، تتوضّع في الجسد، وتحافظ على الأحاسيس، بوصفها علامات لا يستطيع الدماغ تذكرها. فوق الجسد تُسَجّل كل الآثار، وعبر اللمس ينبعث ما تم لمسه. الجلد يحتفظ بتاريخ الجسد الفردي بوصفه مكاناً لتراكم الأحاسيس.

قابلية اللمس والإحساس بالوزن

طالما كانت العناصر الأربعة شريكاً لي في عملي. بدأت بعنصر «التراب أو الأرض». تركت جسدي ينثال فوق الأرض بتراخٍ، وأودعته تأثير الجاذبية. هذا التخلي يشبه الانفتاح، ولا يخاف الآخر، أو المجهول. بقي جسدي في أقرب نقطة من الأرض التي تلامس مختلف أجزائه. حينما ضغطت على الأرض، أحسست بثقل العظام وشكلها في داخله، إضافة إلى الانقباضات العضلية والتمفصلات وجريان الدم. فتراه ينزلق ويحتكّ بالأرض ويضغط عليها، ويدفعها، ويداعبها. تارة، تكون الأرض قاسية، وطوراً زلقة، أو باردة، أو حارة تمنح أحاسيس مختلفة تبعاً لأعضاء الجسم التي تلامسها. إذا غيرنا وضعية استناد الجسم، مع المحافظة على نقطة تماس له مع الأرض، فإن الحركة تفرض نفسها تلقائياً، وتخلق نفسها باستمرار، بشكل كيفي. عندها، أحس بأن الأرض تحملني، وأحياناً أحملها. ألمس نوعيتها الفيزيائية بجلدي ووجهي، وكذلك من خلال الملابس التي أرتديها، وأحسُّ بتنفسها، فتنتقل الطاقة التي تنبعث من الأرضterre إلى جسمي.

أما العمل في الماء، فيغيّر العلاقة مع الوزن. لكي أشعر بالتواصل الكامل مع الماء، فإني أندسُّ فيه ببطء، بدءاً بإبهام الرجل، ثم العرقوب، فعصابة الساق وبعدها الركبتين. ومع صعود الماء تدريجياً، أحُس بأن الماء يحملني ويدفعني نحو الأعلى. فلا تعود القدمان مستندتين على أي شيء، وتضيع الأفقية، لأنني غير قادرة على الإمساك بالماء. فيراودني الانطباع بأن الجسم يذوب في الماء، وأشعر بمزيج الأجسام substances، لكن الجسم يبقى عصياً على النفاذ، مع أن الماء يحيط به كله.

ما أحس به، على نحو خاص، هو حرارة الماء، حيث تتغير حالة جسدي تبعاً لهذه الحرارة. في الماء الساخن، أحس باسترخاء تام، فأترك نفسي تنساب فيه، عندها

يبدو لي أن الماء هو مصدر الحركات. وحينما أغمض عيني، أرى ألواناً حارة كالأصفر والبرتقالي. أما في الماء البارد، فيضيق جسمي وينقبض، ويسعى إلى تنشيط الحركة لكي يحظى بالدفء. إذاً، الجسم يقاوم الماء ويدفعه باستمرار، فلا أرى سوى ألوان باردة مثل الأزرق، والبنفسجي الذي يكاد يكون أسود.

أكثر ما أثارني، هو أنني، حينما تركت جسمي ينساب في الماء، انتابني ذلك الشعور المحبب الذي يمنحه الماء العذب، السائل، الخفيف. هذه الحالة القريبة من الحالة الجنينية، تحولت بالتدريج، إلى تهديد فظيع من خلال الضغط، ونقص الهواء والإحساس بالبرودة والعزلة. وكأنما ألقي بي في حفرة سوداء، في الفراغ اللامتناهي، وشعرت أني أندفع نحو الموت. الحركة التي تقاسمتها مع الماء، كانت أصفى التموجات اللذيذة، والمداعبة الحنونة، كما الاهتزاز الخفيف في وسط الإعصار، وضجةُ مقاومة هذه الذبذبة الشفافة. تحوّل الماءُ إلى كتلة كبيرة ثقيلة، وبدت كثافته وكأنها تدفعني نحو هوة سحيقة. لأن عنصر«الماء» يتناغم دائماً مع عنصر الهواء؛ أي مع التنفس.

الجلد: ينظر ويصغي

أما بالنسبة إلى «الهواء»، فقد رغبت في أن أعمل، بدايةً، على تنفس الجسم، وعلى امتداده المتمثل في الصوت، بهدف فهم مظهره المتحرك. في الوقت نفسه، بدا لي الإحساس بالهواء عن طريق الجلد خلال الحركة، جديراً بالبحث. تابعت العمل مغمضة العينين، وحاولت استشعار الهواء باستخدام أشياء مختلفة. التجربة التي خضتها وأنا مغمضة العينين، ولّدت لديّ الرغبة في مشاركة الناظر أحاسيسه. ترى، ماذا نفعل لكي نمكّن المشاهد من الإحساس بهذا الشعور الذي يولّد الحركة والرقص؟ ماذا نفعل للإفلات مما اعتاد عليه الجسم في هذا العالم، وفي هذا المجتمع اللذين صُمِّما لكي ترى العيون ما فيهما، والإحساس الكامل مع أعضاء حسية حركية أخرى؟!. ولكي يتمكن المشاهد من أن يعيش هذه التجربة الحسيّة، فقد قدمت هذا العمل، بعد أن تمت تغطية عيون الحاضرين كلهم.

تجربتي الأولى، أجريتها ضمن غرفة صغيرة قديمة جداً، تقع في منتصف الطابق الأول من قصر قديم. كان سقفها شديد الانخفاض، لدرجة أن قسماً كبيراً من

المشاهدين لم يتمكنوا من الوقوف. لم أترك في هذه الغرفة سوى فراش يجلس فوقه أحد المشاهدين بارتياح، وكان المكان المخصص للرقص محدوداً جداً، مما خلق جواً من الحميمية؛ إذ تشعر بأقل حركة أو تسمعها.

بدأت بإرشاد المشاهد إلى الغرفة، لأنه لم يكن يرى شيئاً. وضعت كيساً من القطن على رأسه لأغطي وجهه. وما إن غطيت عينيّ المشاهد، حتى تجمد جسمه، بعد أن دخل في مفاجآت الظلمة والفراغ. ما يعني أن غياب الرؤية يُلزِم (يؤثر على) الجسد كله. تصورت أننا سنبدأ خائفين، لكن مع مرور الوقت، بدأت الرغبة في اللعب تتنامى لدى المشاهد. وبالغتُ في الرقص حتى يستطيع ذلك الشخص سماعه أو الإحساس به.

كان رقصي مبالغاً فيه بحيث يمكن سماعه والإحساس به، إضافة إلى زيادة التنفس، وضجة الجسد التي يثيرها الرقص، فاستخدمت الصوت (الضحك والبكاء والدندنة) وبعض الأشياء، كالورق وأكياس البلاستيك وزجاجة ماء الخ... وبذلك تحول المكان إلى ما يشبه الأداة، بما في ذلك السقف والجدران وزجاج النوافذ وبلاط الأرضية وغير هذا. هذه الأشياء كلها أصبحت شريكتي. رقصت فوق الفراش، بوصفه وسيطاً ينقل الإحساس بالحركة إلى المشاهد. كما عطرت الغرفة بالزهورات. حينما انتهيت، وضعت جوزة من المسك في يد المشاهد. رقصت خلال أربع أو خمس دقائق، وبمعدل 36 مرة طوال ثلاثة أيام.

لم يكن الجسد المتحرك خيالياً، بل جسداً حقيقياً – مع أنه غير مرئي(من قبل الشخص المعصوبة عيناه) -. كان المشاهد يسمع التنفس والصوت وضجة احتكاك الجسد بالهواء وبالأرض، وكذلك أصوات الخطوات، ويحس بثقل الجسم، من خلال ذبذبة الأرضية، كما يشعر بذبذبة الخطوات، وبسرعة الراقص وإيقاعه وطاقته في المكان. أحياناً كان الجسدان (جسد الراقص وجسد المشاهد) يتلامسان، فتثير هذه الملامسة شعوراً خفيفاً بالحرارة وبالرائحة وبإدراك الثقل...

انطلقتُ من الفرضية التالية: قد تتكوّن صورة الرقص في أذهاننا، من خلال تخيل كلّ منا لما يعيشه، وانطلاقاً مما ندركه في اللحظة الراهنة. في نهاية العرض، حدثني المشاهدون بشكل عفوي عموماً، عن مشاعرهم وعن الصور التي عاشوها. قليل منهم انتابه الخوف، أو استاء من هذه التجربة. وكثير منهم عاش لحظة محببة، وهم محاطون بصورهم وقصصهم؛ بل حدثوني عن قصصهم التي رأوها خلال العرض.

ما كان يهمني، هو معرفة ما إذا كانوا تصوروا رقصي أو أحسوا به. لم تكن النتيجة إيجابية، لأن حياتهم كانت أقوى على مستوى الشعور، فصعب عليهم تصور الرقص في مثل هذه الحالة. أدركوا بعض الحركات، لكن الشعور سرعان ما حملهم إلى الخيال، وبالتالي، يمتزج الواقع بالخيال لينعكسا في قصة أخرى، لأن النظر كان متجهاً إلى الداخل. حينما لا يرى المشاهد الرقص، وحينما يكون على تماس مع الطبقات العميقة من نفسه، فإنه يعيش من الداخل، فلا يرى أشكالاً؛ بل يحس بانفعالات.

أنجزت تجربتي الثانية ضمن إطار ندوة متعددة الاختصاصات، عنوانها «الخيال» في جامعة نوشاتيل في سويسرا (كانون الأول 2007). هذه المرة، غطّيتُ عيون المشاهدين بعصابة قماشية، ورقصتُ أمام عشرة أشخاص في إحدى القاعات الدراسية العادية الكبيرة، بعد إفراغها من مقاعدها، وهي قاعة تقع في مبنى حديث، سقفها عال، ونوافذها واسعة، وأرضيتها من (البيتون). وبالتالي، فقد حصلت على مكان واسع، يتيح لي الرقص بمزيد من الحرية والتصرف بكيفية جلوس المشاهدين. وضعت مخدات فوق الأرضية، إضافة إلى بعض الكراسي، ليتمكن المشاهدون من الجلوس فوقها. وللمرة الأولى؛ ربطت (ميكروفوناً) لاسلكياً فوق جسمي، بهدف زيادة حجم الصوت، ولاسيما صوتي. استمر الرقص مدة عشر دقائق، رقصت خلالها ثلاث مرات، بعدها، قدمت مداخلة نظرية، تحدثت فيها عن الإشكاليات التي رافقت تجربتي الأولى في الرقص، أمام المجموعة التي شهد معظم أفرادها تجربتي الأولى، حيث لم يكن بالإمكان أن نتحدث هناك وجهاً لوجه، وشخصاً لشخص. وبالفعل فقد جرى بيننا نقاش جماعي مفيد.

كان رقصي أكثر استفاضة، بسبب اتساع المكان ووجود (الميكروفون)، وبالتالي، لم يكن عليَّ أن أبالغ في تنفسي أو رفع صوتي. لقد وفر لي هذا المكان مزيداً من الاحتكاك بالجمهور. اتكأتُ بجسدي كله فوق أحد كتفيَّ، وغطّيتُ أحد المشاهدين بورقة كبيرة، وقمت بجذب أو دفع أحدهم، بشكل خفيف جاعلاً إياه يدور، ثم وضعت يدي أو رأسي فوق جسد هذا أو ذاك. لمست كلاً منهم بشكل مختلف وحرّكته قليلاً، في محاولة لتجريب إشراك اندفاع الحركة مع اللمس. كانت تلك اللحظات صعبة؛ إذ جربت أن أشعر بجسم كل واحد من المشاهدين، لأعرف ما إذا

كان متوتراً أم مسترخياً.. وبالتالي، فقد كنت أبتكر الحركة، لتكييفها مع جسم كل منهم.

لكن نتيجة هذه التجربة لم تختلف كثيراً عن التجربة السابقة. فقد تسبب الميكروفون باضطراب الإدراك لدى المشاهدين. وشعروا بالجسم وهو يتحرك أمامهم، وفي الوقت نفسه كانوا يسمعون صوتاً أقوى، آتياً من الخلف، ربما بسبب سوء ترتيب مكبرات الصوت التي كان عليّ تعديل وضعيتها. في كل الأحوال، كان من الصعب تصور الرقص، من دون أن تعاينه العين. لكن هاتين التجربتين دفعتاني إلى العمل مع أطفال أو بالغين فاقدي البصر. لقد شعر معظم المشاهدين بالخوف العائد إلى غياب الرؤية، وبسبب الظلمة التي لم يكونوا معتادين عليها، حتى وإن تم نسيان هذا الشعور(أي الشعور بالخوف) بسرعة. لذا، أظن أن علاقة فاقدي البصر بالظلمة تختلف عن علاقتنا بها.

ترى كيف يرقصون، وهم لم يروا الرقص سابقاً؟ هل يمكن تعليم تخيّل، أو ابتكار المرء لرقصه في حصة دراسية مخصصة لهذا الموضوع؟. وهو ما شجعني على التحضير لمشروعي المستقبلي الذي يقوم على أن غياب النظر يولد قدرة عجيبة على الإدراك الحسيّ، وهو، لسوء الحظ، ما لا ينطبق على سليمي النظر في أغلب الأحوال. يمكن استخدام هذه القدرة، كتقنية في الرقص المعاصر، تمكّن كلاً منا، من اكتشاف رقصه الخاص به، وتشكّل لديه مقاربته الشخصية للجسم في أثناء حركته.

النفور من خلال اللمس

كان لقائي مع المشاهدين خلال الرقص وبعده بالغ الفائدة. لكن أحداً منهم، لم يجد الجواب على سؤالي، عما إذا كانوا قادرين على الإحساس بالرقص أو رؤيته. لأننا لم نعتد على وصف الرقص والحركة بالكلمات. حتى الأشخاص الذين يمارسون الرقص، يجدون صعوبة في هذا، ولاسيما إذا كان الرقص معاصراً. كان بين الجمهور، الذي حضر التجربة الأولى، ثلاثة ممن يمارسون الرقص. أحدهم وصف لي شكلاً من أشكال الرقص الذي تخيّله، وكان مختلفاً عن طريقتي. أما الثاني فقد قال إنه كان من الصعب عليه تصور الرقص، وأنه كان يتخيل، بشكل طبيعي، الحركة الدنيا اللازمة لإحداث الضجة التي كنت أُحدِثُها.

قد يكون من المفيد هنا، أن أكشف عن نقطة هامة، هي أنه طوال تجربتي الثانية، لاحظت كثيراً، في أثناء الرقص، ردة فعل المتفرجين على حركاتي، لذا حاولت نقل حالتي وحركاتي إلى الآخرين، الذين لا يرونني بأم أعينهم، والنظر إليهم في الوقت نفسه، بعينين مفتوحتين، فرأيت حالة هذه الأجسام التي لم تكن تتحرك فعلياً. هنا، يتقاطع انفعالان، وتظهر علاقة من طرف واحد بين الجسم-الفاعل وبين الجسم-الموضوع. حينما أرقص فوق المنصة، أمام جمهور ينظر إليّ، سواء أكان رقصي مُرتَجَلاً أو مؤلفاً، فقد ركزتُ انتباهي على الاستماع إلى جسدي، وعلى ذاكرة الإحساس، لكي يكون رقصي حقيقياً وحاضراً في الزمان والمكان. لم أفكر، بالضرورة، بالجسد الذي يتلقى رقصي أو، لم يكن انفتاحي كافياً، لتلقي حالة جسد الآخر الذي ينظر إليّ.

إني أبحث عن الإحساس الذي يتلقاه الجسد. الإحساس الذي يتلقاه الجلد، الذي يلامس المادة فيمنح شعوراً ما. هذا الشعور يثير اندفاعاً مباشراً نحو حركة الجسد، أو أنه يمر من خلال الخيال ثم يجري في الجلد ثم يتجه نحو الخارج. الاندفاعات بين الشعور والخيال والحركة الجارية، فإن الرقص ينشأ عن هذه الحركات الداخلية والخارجية. هذا الجريان في الجلد، وانصهار الأحاسيس الخارجية، والانفعالات الحسيّة، يولّد ما نطلق عليه اسم النفور، الذي يقوم الراقص من خلاله، بنقل عالمه الداخلي إلى جسد المتفرج المتواطئ.

في مسألة النفور في الرقص هذه، يعدُّ المرئي لازماً (وهي نظرية هوبير غودار). حركة الراقص تُدخِل تجربة حركة المراقِب. المعلومة المرئية تولد لدى المشاهد، تجربة الإحساس الداخلي بحركة الجسم. غودار، يسمي ذلك بالنفور الحسي أو عدوى تلقي الجاذبية[1]. الشعور الحسي، هذا الشعور بالحركة الداخلية والخارجية وانتقال الثقل، يتضح أكثر ما يكون من خلال اللمس. الحس اللمسي يتجاوز مجرد مفهوم الجلد كله الذي يمكن تسميته الإحساس بالحركة الداخلية، كما يشرحه أورور ديبريه[2].

(1) GODARD, H. "Le geste et sa perception" in GINOT, I., Michel, M. La danse au XXè siècle. Paris : Bordas, 1995. p. 239.
(2) DESPRES, A. Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique. Thèse en musicologie sous la dir. de M. Bernard à l'université de Paris VIII, 1998. p. 459

خلال التجارب التي قمت بها، كانت أعين المشاهدين معصوبة. وكل منهم كان متروكاً في الفراغ وحيداً إلا من ذاكرته، لم يكن في جعبته سوى تخيله لجسد ممكن؛ أي جسد متخيل تماماً. وهي تجربة تخصني؛ أي شخصية، تتكون من انطباعات حسية ومشاعر ترتبط بهذه الانطباعات. قد يكون في هذا تذكير بقصة شخصية تخص أي شخص، وبالمشاعر المرتبطة بهذه القصة. ألا يتسرب من هذه الصور الشخصية ومن إيقاع تسلسلها، رقص حميمي يمكن لأي منا تصوره ورؤيته والإحساس به؟ ألا يشكل تسلسل هذه الصور، نوعاً من الرحلة الراقصة؟ هنا، الفاعل يساهم في تكوين الرقص نفسه، ويتلقى رنينه الداخلي فقط. الرقص يتواجد حيث يشعر المرء بالحركة في داخله، أكثر من رؤيته لها كحركة خارجية.

على سبيل الخاتمة:

الرقص بما هو إفراز جلدي

الجلد، كما كتب ميشيل سير: «يشكّل مجموع أحاسيسنا الممتزجة ببعضها بعضاً. إنه نسيج مشترك بين كثافاته الفريدة، ينشر الحساسية»[1]. الجلد أشبه ببنية وسيطة بين الأنا والآخر، بين الجسم البيولوجي والجسم الاجتماعي، بين الواقع المادي وبين الإحساس الإدراكي النفسي. إنه وسيط بين جسمنا والعالم.

ما قصدناه في بحثنا هو مقاربة الرقص بوصفه بحثاً داخلياً عن الذات؛ حيث ينبغي على كل منا الانطلاق من منطقه الخاص، والسعي إلى فهم الديناميكية الداخلية لجسدهِ وإدراكاته. هنا، يتحول الجلد إلى عنصر أساسي. أولاً، من خلال الجلد يكتشف الرضيع العالم، ويتعلم كيفية التعرف إلى الأشياء، وإلى جسده، من خلال تفاعلاته المتبادلة. إنها تجربة الانفتاح على العالم والبدء بالمعرفة. يبدو أن الجلد يمثّل الجسد بامتياز، ويبدو أن حاسة اللمس تعني بنية الوعي كله. هذا هو المفهوم الذي يقوم عليه بحثي: حساسية الجلد تصبح أداة الراقص التي تشكّل المكان والزمان. من خلال الجلد، أصغي إلى موسيقيّة إيقاع معين، إلى تنفس الجسم وصمته الداخلي، والفضاء الذي يتشكل من خلال حركاتي. الجلد هو مكان الوعي لكل إدراكاتي.

(1) SERRES, M. Les cinq sens. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985. p. 59

هاتان التجربتان، تتيحان إمكانية تفتيح القدرات الحسية المختلفة عن البصر، وتدعونا إلى النظر والتفكير بالرقص بشكل مختلف. الجسم هنا، مكان للمعرفة، وهو، بالنسبة إلي، نقطة انطلاق المعارف كلها. الجلد يصغي، ويرتعش، وينثني، ويتهيج ويحمرّ، ويجرح، ويتنفس...، ويُفرز عبر عملية داخلية، يخفيها نشاطٌ وسلبيةٌ عضوية، هذا هو الاندفاع المستمر الذي يشكل بداية الرقص.

مصادر البحث:

ANZIEU, D. *Le moi-peau.* Paris : Dunod, 1985.

DESPRES, A. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*. Thèse en Musicologie sous la dir. de M. Bernard à l'Université de Paris VIII, 1998.

GODARD, H. «*Le geste et sa perception*» in GINOT, I., Michel, M. La danse au XXe siècle. Paris: Bordas, 1995. pp. 235-241.

MONTAGU, A. *La peau et le toucher: un premier langage.* trad. de l'américain par C. Erhel. Paris : Seuil, 1979.

SERRES, M. *Les cinq sens*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985.

STRAUSE, E. *Du sens des sens*. Bruxelles : le Moulin, 1981.■